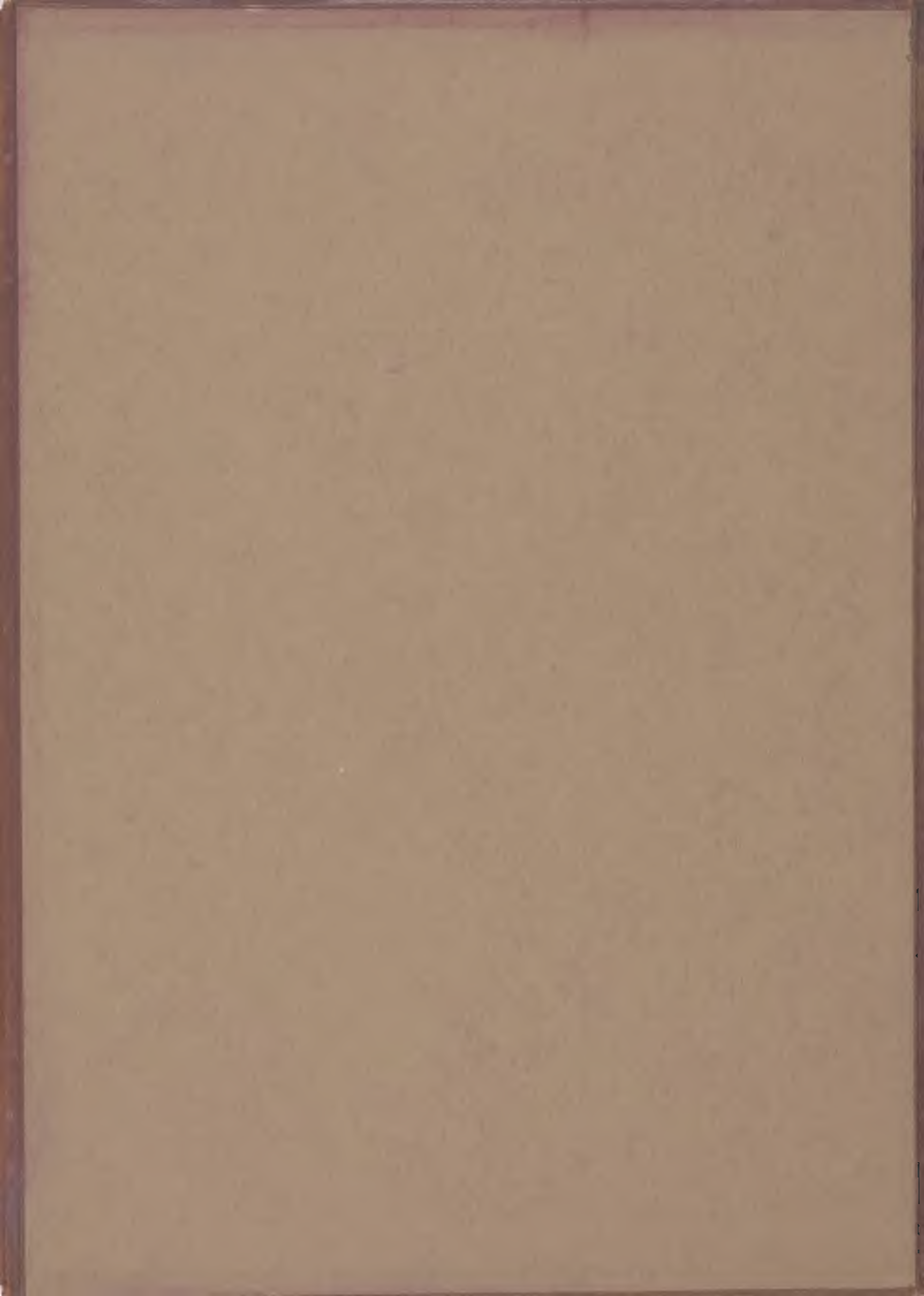
AUSGEFÜHRTE BAUTEN UND ENTWÜRFE VON FRANK LLOYD WRIGHT











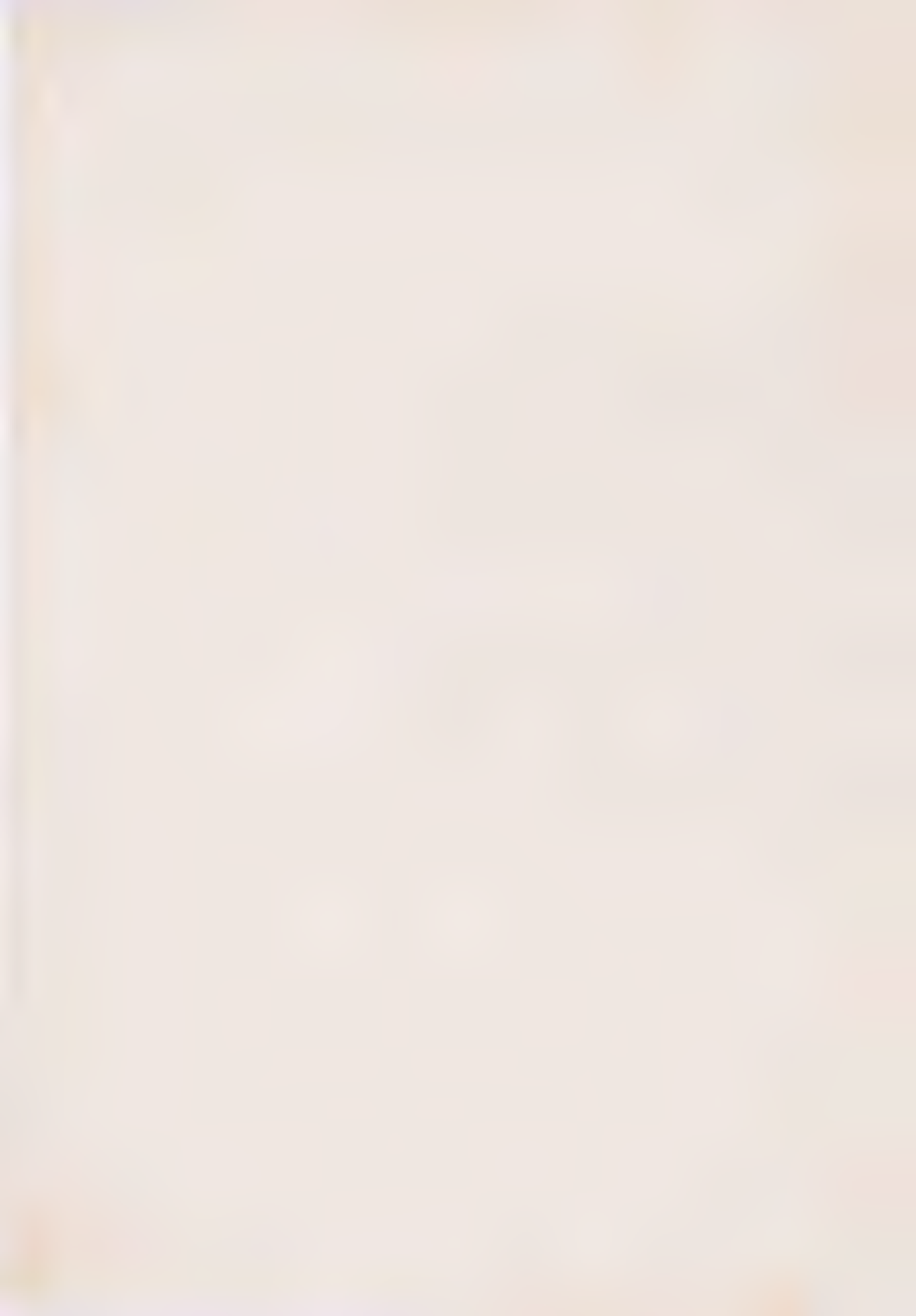
AUSGEFÜHRTE BAUTEN UND ENTWÜRFE VON FRANK LLOYD WRIGHT.

Nach der Veröffentlichung eines früheren Artikels, den ich in der Absicht geschrieben habe, die Natur des Glaubens und der Art und Weise, welche dieses Werk geschaffen haben, festzustellen, hat sich mir Gelegenheit geboten, die Werke jener herrlichen Gruppe der Florentiner Architekten, Bildhauer und Maler als da sind: Giotto, Arnolfo, Pisano, Brunelleschi und Bramante, Sansovino und Michel Angelo zu studieren.

Keine Grenze war zwischen den Künsten ihrer Epoche gezogen. Einige Werke der Skulptur sind gute Malerei, das meiste der Malerei ist gute Skulptur, und in beiden liegen die Vorbilder der Architektur. Wo diese Vermischung nicht eine harmonische Verschmelzung ist, ist sie ebenso staunenerregend wie unglücklich. Der Versuch, die Werke streng als reine Malerei, reine Skulptur oder reine Architektur zu klassifizieren, würde ganz unmöglich sein, selbst wenn es auch für erziehliche Zwecke wünschenswert wäre. Aber sei dem, wie es wolle, was diese Männer von Florenz von ihren griechischen, byzantinischen und römischen Vorfahren sich zu eigen gemacht hatten, vermachten sie Europa als den Kern der Renaissance, und diese hat, wenn wir den gotischen Einfluss des Mittelalters davon abziehen, die Seele der akademischen schönen Künste Europas ausgemacht. Von diesen italienischen Leuchten wurden Tausende von französischen, deutschen und englischen Lichtern entflammt, welche loderten, für eine Zeit schwach flackerten und bald in der Sinnlichkeit und Übertreibung späterer Perioden nur noch glimmten, bis sie in banaler Architektur wie in der des Rokoko oder in namenlosen Bauarten, wie z. B. der des Louvre, ganz verlöschten.

Das bezieht sich auf jene Bauwerke, welche mehr oder weniger professionelle Verkörperungen eines Strebens nach dem Schönen waren, welche gewissenhaft danach trachteten, schön zu sein. Trotzdem liegt hier, wie anderswo, die wahre Basis für irgendein ernsthaftes Studium der Baukunst in jenen einheimischen Bauwerken, jenen bescheidensten Bauten, welche für die Architektur das sind, was die Volkssagen für die Literatur oder die Volkslieder für die Musik bedeuten, und für die die Architekten sich selten interessierten. In dem Aggregat derselben liegen die Züge, welche ihre Natur charakteristisch deutsch, italienisch, französisch, holländisch, englisch oder spanisch gestaltet — je nachdem. Die Charakterzüge dieser Bauwerke sind national, und wenn oft auch nur schwach angedeutet, so hängt doch ihre Kraft eng zusammen mit der Umgebung und den Lebensgewohnheiten des Volkes. Ihre Funktionen werden wahrhaft aufgefasst und mit natürlichem Gefühl ausgeführt. Sie sind immer lehrreich und oft schön. So liegt unter den ehrgeizigen und selbstbewussten Blüten der menschlichen Seele, den Ausdrücken der „Manenabgötterei“ oder der Anbetung der Göttlichkeit, dem Kriechen vor der weltlichen Macht, die ruhige Liebe zum Leben. Diese findet unvermeidlich den rechten Weg und tut sich kund in lieblicher Färbung, anmutiger Linie und harmonischer Anordnung, ungestört durch irgendeine bestimmte Last, und ebenso unbekümmert um die Gelehrsamkeit oder sich derselben ebensowenig verpflichtet fühlend, wie die Blume am Wege, welche ihre Blumenblätter aufwärts zur Sonne wendet, sich um den Pflanzer, welcher an ihr vorübergeht, kümmert oder sich ihm im geringsten für die Konstruktion ihrer Blumenblätter oder die Gleichmässigkeit ihres Baues zu Dank verpflichtet fühlt.







Von dieser Lebensfreude gibt es nirgends deutlichere Beweise als in Italien. Gebäude, Bilder und Skulpturen scheinen wie die Blumen am Wege geboren zu sein und sich selbst in das Dasein hineinzusingen. Im Geiste ihrer Idee betrachtet, flössen sie uns die wahre Musik des Lebens ein.

Kein echt italienisches Gebäude scheint sich in Italien nicht an seinem Platze zu fühlen. Alle sind glücklich zufrieden mit dem Schmuck und der Farbe, die sie so natürlich tragen wie die Felsen und Bäume und Gartenabhänge, welche eins mit ihnen sind. Wo immer sich eine Zypresse erhebt, da gruppieren sich, wie hingezaubert, alle diese Dinge in harmonischer und vollständiger Weise.

Das Geheimnis dieses unaussprechlichen Reizes würde vergebens in der verdünnten Luft der Scholastik oder der pedantischen schönen Kunst gesucht werden. Es ist eng mit dem Boden verwachsen. Es ist so einfach, dass es für moderne Geister, welche in geistiger Gymnastik trainiert sind, in gar keiner Beziehung zu grossen Zwecken zu stehen scheint, ebensowenig wie eine Handvoll feuchter Erde. Es liegt so nah, dass es fast allgemein übersehen wird.

Am Wege zieht uns irgendeine Blume durch ihre ungewöhnlich leuchtenden Farben oder ihre Formenschönheit an, machen wir vor ihr Halt, so nehmen wir ihre vollkommene Lieblichkeit dankbar in uns auf, wenn wir nun aber versuchen, das Geheimnis ihres Reizes zu entdecken, so finden wir, dass die Blüte, die zuerst unsere Aufmerksamkeit fesselte, in engster Beziehung zu der Textur und der Gestalt ihrer Blätter steht, wir entdecken eine seltsame Sympathie zwischen der Form der Blume und dem System, nach welchem die Blätter um den Stengel geordnet sind. Und diese Beobachtung führt uns zu einer anderen, zu der charakteristischen Gewohnheit des Wachstums und der daraus resultierenden Natur des Baus, dem sein Weg und seine Gestalt in den Wurzeln vorgeschrieben ist, die in der warmen Erde verborgen liegen, und durch das beständige Bedecken mit vermoderten Blättern feucht gehalten werden. Diese Bauart geht von dem Allgemeinen zum Besonderen in ganz unvermeidlicher Weise über, bis sie schliesslich die Blüte erreicht, welche in ihren Linien und Formen die Natur des Baues zeigt, welcher sie erzeugte. Es ist eine organische Einheit. Gesetz und Ordnung ist die Grundlage ihrer vollendeten Anmut und Schönheit. Anmut und Schönheit sind der Ausdruck der fundamentalen Bedingungen in Linie, Form und Farbe, und ihr Vorhandensein dient dazu, sie nach irgendeinem Plane vollendet zu gestalten.

Wir können keineswegs beweisen, dass Schönheit das Resultat dieser harmonischen [illegible] Bedingungen ist, wir finden, dass das, was uns durch Jahrhunderte als Schönheit angezogen hat, diese Elemente des Geistes und der Ordnung in seinem innersten Wesen kennt. Auch bedarf es nicht langer Zeit, um die Tatsache festzustellen, dass keine dauernde Schönheit diese Elemente, die immer als Bedingung ihres Daseins gegenwärtig sind, nicht kennt. Es wird sich bei jedem Studium von Formen oder grossen Stilarten, welche die Menschheit für schön gehalten hat, zeigen, dass diejenigen, welche sich am längsten erhalten, die sind, welche im grössten Umfange diese Bedingungen erfüllt haben. Das Wachstum einer Sache kommt für uns nicht in Betracht, weil die Natur des Lebens ausser unserem Bereich liegt, und ein Studium in dieser Beziehung ganz zwecklos wäre.

Das Wesen der Schönheit ist für uns ebenso geheimnisvoll wie das Leben. Alle Versuche auszudecken, was sie ist, würden ebenso töricht sein, als wenn man das Fell der Trommel abnehmen wollte, um herauszufinden, woher der Ton kam. Aber wir können mit Nutzen diese Wahrheiten der Form und des Baues studieren, ebenso wie gewisse Tatsachen der Form mit Bezug auf ihre Funktion, materielle Züge der Linie, die charakterbestimmend sind, gewisse Gesetze des Baues, die der Natur, von der wir selbst nur ein Teil sind und mit der wir eins sind, innewohnen. Wahrheiten also in Harmonie mit unserem innersten Wesen und folglich von uns als gut befunden. Wir fühlen instinktiv, dass das Gute, Wahre und Schöne eins ist in den letzten Konsequenzen einer analytischen Untersuchung. In uns ist eine göttliche Bestimmung des Wachstums und zwar auf ein ganz bestimmtes Ziel hinleitend; demgemäss wählen wir als gut alles, was in Harmonie mit diesem Gesetz steht.

Wir streben nach dem Licht geistig, wie die Pflanze physisch, wenn wir gesund und nicht verbildet sind.

Wenn wir ein Etwas als schön empfinden, so ist es, weil wir instinktiv die Richtigkeit der Sache anerkennen; das heisst, dass wir einen Strahl von etwas empfangen, das in unserer eigenen Natur schlummert — unbewusst und ungeweckt — und das uns durch einen Instinkt enthüllt und offenbart wird, der feiner und mächtiger im Schildern ist als unser eigener; ein Strahl der Wahrheit durchfährt uns — eine Vision der Harmonien, die nicht heute, aber vielleicht morgen zerlegt oder verstanden werden kann.

Wenn dies so ist, woher kommen dann Korruptionen wie die Renaissance? Von falscher Bildung, von der Verwechslung des Seltsamen mit dem Schönen, der verhängnisvollen Neigung, die Empfindung, die das Seltsame in uns hervorruft, als Wirkung des Schönen anzusehen, und diese Neigung steigert sich in dem Masse, wie die Zivilisation sich von der Natur entfernt und in Unkenntnis oder zum Trotz des natürlichen Gesetzes Übereinstimmungen herstellt.

Die Auffassung des Schönen bei den alten Völkern, den Mongolen, Indern, Arabern, Ägyptern, Griechen und Goten war durchaus richtig. Sie besassen die Kenntnis der Schönheit in hochentwickeltem Sinne, und ihr Werk ist uns heute so verständlich, dass eine andere und wahrere Renaissance daraus entstehen wird, welche das tote Holz davon abhauen und den aufgehäuften Kehricht von Jahrhunderten falscher Erziehung beiseite fegen wird. Sie wird durch eine Rückkehr zu einfachen abstrakten Formen, die in Harmonie mit der Natur stehen, kommen, zuerst durch ein vereinfachendes Verfahren. Nachdem wir dann die geistigen Lehren in uns aufgenommen haben, welche der Osten fähig ist, den Westen zu lehren, können wir auf dieser Basis die höher entwickelten Formen, deren unser höher entwickeltes Leben bedürfen wird, aufbauen.

Die Natur in diesem Sinne auf diese Weise gesucht, kann uns allein von der hoffnungslosen Verwirrung der Ideen retten, die aus der Behauptung entstanden ist, dass Schönheit ein Gebilde der Laune sei, ein Einfall der Fantasie, dem einen göttlich, dem andern widersinnig,



dem dritten bedeutungslos erscheint. Wir kennen zu gut die Behauptung, dass, wenn ein [illegible] Zylinderhüte auf die Spitze seines Hausgesimses stellen und sie schön finden würde, sie auch schön sein würden. Das ist recht für ihn, aber der einzig mögliche Schluss, den wir daraus ziehen können, ist der, dass er, ebenso wie die elf Hüte auf dem Gesims, nicht schön ist, weil [illegible] ohne äusserste Verletzung aller Harmonien, jedwede Ordnung in seiner eigenen Natur [illegible]. [illegible] Dinge von keiner richtigen Beziehung zueinander schön zu finden, heisst nur den Mangel an Schönheit an sich selbst beweisen, seine Unfähigkeit, der Schönheit zu [illegible] und [illegible], noch eine weitere irreführende Verwechslung des Seltsamen mit dem Schönen [illegible].

Die Bildung scheint den modernen Menschen weniger als den Wilden zu befähigen, die Grenze zwischen diesen beiden Eigenschaften zu ziehen.

Eine Kenntnis von Ursache und Wirkung in Linie, Farbe und Form, wie sie in einer organischen Natur gefunden wird, gibt Leitlinien, an welchen ein Künstler Materialien auswählen, Motive prüfen und Ziele richten kann, und so führt er, wenn auch roh, wenigstens die [illegible] aus. Grosse Künstlernaturen tun dies unwillkürlich. Es ist etwas Gefühltes oder Geahntes, eine Inspiration vielleicht, wie die synthetische Analyse ihres Werks zeigt, [illegible] Poesie, wie eine Prophezeiung ist, ist keine Sache für Demonstration. Aber was von grossem Wert in dem Künstlerforschen nach dieser Art ist, ist die Kenntnis jener [illegible] der Beziehungen, jener [illegible] der Linie, Form und Farbe, die selbst eine Sprache [illegible] charakterisieren, verschieden von denen [illegible] Züge, welche die Japaner [illegible] und [illegible] Geometrie reduzieren, die graphische Seele des Dinges, wie man sie in den geometrischen Analysen von Hokusai sieht. Korin war bewusster Meister des [illegible], und sein Werk steht da wie eine überzeugende [illegible] der Seele des Gegenstandes, den er schilderte, [illegible] Wesens, seiner Poesie, welche weit vom Realismus oder dem Realistischen entfernt war. So wird es in jedem grossen Werke sein, beim Velasquez, bei Franz Hals, in der gotischen Architektur, in [illegible] ist ein organischer Charakter.

Durch Kenntnis der Natur in diesem Sinne allein können die leitenden Prinzipien festgestellt werden. Ideale, welche innerhalb dieser Grenzen gewonnen werden, sind niemals verloren, und ein Künstler kann seiner „Bildung" Trotz bieten. „Wenn er wirklich in diesem Sinne der Natur gehorcht, kann er ein Rebell gegen seine Zeit und ihre Gesetze, aber niemals gesetzlos sein."

Die verkehrten Perioden der Kunst sind weit entfernt von irgendeiner Vorstellung dieser Grundsätze. Renaissance, Barock, Rokoko, die Stilarten der Ludwige sind nicht eine Entwicklung von innen heraus. Es liegt wenig oder nichts Organisches in ihrer Natur. Sie sind von aussen aufgelegt. Die Freiheit von dem Joch der Autorität, welche die Bewegung den Menschen

[illegible], war ein grosser Gewinn, aber scheinbar nur, um sie um so fester an Tradition zu binden und die Kunst des Mittelalters ohne die Möglichkeit einer Verbesserung zu verderben. Man kann nicht an die schönen Bauwerke dieser grossen Periode eintreten ohne furchtbaren Hass gegen die Renaissance in seiner Seele aufkommen zu fühlen. Sie erweist sich als das Allerböseste, Zerstörendste in ihrer grässlichen Verderbtheit. In jedem Lande, in welchem die Gotik oder der byzantinische oder romanische Baustil, der dem byzantinischen so nah verwandt war, wuchs, ist sie ein seelenloser Gifthauch, eine Warnung, eine wirkliche Verdammnis des Schönen. Die schönen Dinge, die sie uns unterliess, entstanden ihrer Natur zum Trotz oder zu einer Zeit, als sie am wenigsten sie selbst war.

Deshalb sind Gebäude, die aus wirklichen Bedürfnissen entspringend entstanden und die ihrer Umgebung angepasst sind von Leuten, die nicht besser wussten, als sie hierfür mit natürlichem Gefühl passend zu machen, Gebäude, die wie Folklore und Volkgesang entstanden sind, mehr des Studiums wert, als höchst selbstbewusste akademische Versuche des Schönen, akademische Versuche, die die Nationen gemeinsam als ein Geschenk Italiens zu besitzen scheinen, nachdem sie ihre Quellen der Inspiration anerkannt haben.

Die römische Architektur, auf welche die Renaissance grösstenteils basiert war, ist weniger organisch als irgendeine grosse Architektur. Sie war gewaltig [illegible]. Ihre Formen mit Ausnahme der Bogenform waren schon von der griechischen entlehnt [illegible] und so zum Untergange durch Nachahmer vorherbestimmt.

Die griechische Kunst selbst war eine edle, schöpferische Kunst, die nur verstanden und geschätzt werden kann unter dem wunderbar blauen griechischen Himmel und in ihrer Lage in nackter, unfruchtbarer Landschaft, auf mächtigen Felsen und Höhen, an den denkbar blauesten Seen. Dort sang das [illegible], das ihr Leben war, in der klaren Luft, seine einfachen reinen Formen, die sich mit wunderbarer Wirkung gegen den Himmel abhoben; jede einzige einfache Form wurde eine scharf geschnittene Basis für alle Arten [illegible] [illegible] war es [illegible].

In trüberem Klima würde es etwas Kaltes und Gemaltes sein. Da die Malerei als wirkungslos anerkannt wird, erscheint sie uns, wenn sie nachgeahmt wird, in unserem Geiste gefühllos und heidnisch wie ihre blossen Formen edel in sich selbst sind.

Alle Architektur, die dieses Namens würdig ist, ist ein Wachsen in Übereinstimmung mit dem natürlichen Gefühl und den industriellen Mitteln, um wirklichen Bedürfnissen zu dienen. Sie kann nicht von aussen angezogen werden. Ausser der Sympathie mit dem Geist, der sie geschaffen, und einem Verständnis für die Ideale, die sie geformt hat, gibt es wenig, was man von ihr richtig benutzen kann. Jeweder Versuch, Formen, die einer anderen Zeit und





anderen Verhältnissen entlehnt sind, zu gebrauchen, muss ebenso enden, wie die Renaissance endet — mit völligem Verlust des natürlichen Zusammenhangs mit dem Seelenleben des Volkes, es wird etwas Fremdes in den Händen der „Professoren", das wenig mehr bedeutet als eine Maske für irgendein Geschehnis oder ein Zeichen weltlicher Macht für diejenigen, deren Leben durch sie belastet, aber nicht zum Ausdruck gebracht ist, ein schrecklicher Verlust für das Leben, für den die Wissenschaft niemals entschädigen kann. Bauwerke werden immer der kostbarste Besitz in der Menschen Umgebung sein, das, was am meisten Bildungswert hat. Aber bis das Volk wieder Freude empfinden wird an der Architektur als an einer lebenden Kunst, die man den Gebäuden aller wirklich grossen Perioden aufgeprägt sieht, oder vielmehr solange, als verderbte Ideale die Maske für wirkliche Tatsachen und Züge bewahren — die Maske, die die Renaissance trug, solange wird die Architektur etwas Totes bleiben. In der ganzen Bewegung kann man die Kunst nur zu dem Niveau eines Hilfsmittels herabgedrückt sehen. Welche Zukunft hat ein Volk, das damit zufrieden ist? Es ist dann ein Volk, dessen Leben in jedem edlen Sinne des Wortes gelebt ist — ein Ueberleben von Parasiten, die sich von vergangener Grösse nähren, ein Volk, für das Frieden und Wohlbefinden auf der Lebensreise das einzige Ideal ist auf dem Wege zu ihrer Vernichtung durch irgendein barbarisches Geschlecht, das Ideale und heftiges Verlangen nach ihrer Verwirklichung in edler konkreter Form hat.

In Amerika ist man durch diese Zustände in schlimmere Irrtümer geraten als in Europa, weil die Amerikaner keine traditionellen Formen haben, mit Ausnahme derer, die nach und nach von allen Völkern angehäuft worden sind, die sich aber nicht ohne Opfer den neuen Zuständen anpassen; und folglich gibt es auch in Amerika keine wahre Verehrung für Tradition. Da die Architektur eine Notwendigkeit ist, so treffen die amerikanischen Architekten ihre Auswahl unter dem Lager „fertiger Architektur" in der ganzen Welt, und sie haben den meisten Erfolg, wenn sie Form für Form, Linie für Linie wiedergeben und Einzelheiten nach photographischen Aufnahmen von den Originalen anfertigen.

Gewiss, das geht. Die Menschen werden architektonisch eingekleidet und überdacht. Die modernen Bequemlichkeiten werden sehr geschickt, wie wir zugeben müssen, eingeschmuggelt. Aber ist dies Architektur? Formte die Tradition in dieser Weise grosse Stile? Liegt in dieser vielzüngigen Verwirrung geborgter Formen ein grosser Geist, der Ordnung aus diesem Chaos schaffen wird? Lebenskraft, Einheit und Grösse aus Hohlheit und Disharmonie?

Die Ideale der Renaissance werden uns nicht retten, denn die Renaissance selbst war unorganisch.

Ein Begriff dessen, was eine organische Architektur bildet, wird uns zu besseren Dingen führen, sobald er einmal in Herz und Geist der Menschen gepflanzt ist, deren Mittel und Kenntnis, deren wirkliche Macht unzweifelhaft ist, und die nicht durch Hilfsmittel und Formen, deren Natur und Ursprung sie nicht in Beziehung zu dem Geist, der sie erschaffte, studiert haben, im Banne gehalten werden. Die Natur dieser Formen wird nicht in lebensfähigem Sinne in der bildenden Kunst, auch nicht in irgendeiner Schule, in der Architekten gebildet werden, gelehrt.

Eine Wiederbelebung des gotischen Geistes ist in der Kunst und Architektur des modernen Lebens nötig; eine Auslegung der besten Traditionen, die wir in der Welt haben, die wir mit unsern eigenen Methoden gebildet haben, nicht ein dummer Versuch, ihre Formen an ein Leben zu fesseln, das ihnen entwachsen ist. Das Wiederbeleben des gotischen Geistes heisst nicht, dass wir die Formen der gotischen Architektur, die uns vom Mittelalter überliefert worden sind, gebrauchen sollen. Es bedeutet durchaus etwas ganz Verschiedenes. Die Zustände und Ideale, die die Formen des XII. Jahrhunderts bestimmten, sind nicht die Zustände und Ideale, welche die Formen des XX. Jahrhunderts wahrhaft festsetzen können. Der Geist, der jene Formen bestimmte, ist der Geist, der die neuen Formen befestigen wird. Klassizisten und Schulen werden die neuen Formen ableugnen und keine Gotik in ihnen finden, das wird kein grosser Schaden sein. Sie werden doch weiter leben, ihr Werk ruhig und wirksam tun, bis die geborgte Kleidung, welche von den Akademien zurechtgeschnitten worden war, weggeworfen ist, nachdem sie nur dazu gedient hatte, die Nacktheit eines Moments zu verbergen, da die Kunst abgesondert akademisch und fremd für das Leben des Volkes wurde.

Amerika bietet mehr als andere Nationen ein neues architektonisches Problem. Sein Ideal ist die Demokratie, und in demokratischem Geiste sind seine Einrichtungen unverhohlen ausgedacht. Das heisst, dass es eine Lebensprämie auf Individualität setzt, die höchstmöglichste Entwicklung mit dem harmonischen Ganzen, in dem Glauben, dass das Ganze, dem man dadurch nutzen will, dass man eine Eigenschaft des Individuums opfert, die rechtmässigerweise als seine Individualität angesehen wird, verloren geht, in dem Glauben, dass das Ganze, um würdig ein Ganzes zu sein, aus individuellen Einzelwesen, die nicht von aussen durch ein Joch aneinander gefesselt sind, sondern von innen vereinigt sind, mit der Berechtigung, sich in Einheit zu bewegen, jedes in seinem eigenen Bereich, doch so, dass dieses Recht in höchstmöglichem Grade für alle bewahrt bleibt. Dies bedeutet grösseres individuelles Leben und mehr Zurückgezogenheit! Lebensinteressen, welche ganz privater Natur sind. Es bedeutet ein in grösserer Unabhängigkeit und Abgeschiedenheit geachtetes Leben, mit allem, wonach ein englischer Edelmann strebt, ohne dass er gewillt wäre, für sein Privilegium den von ihm verlangten Preis an Fürsorge und Schutz zu bezahlen. Dieser Freiheitstraum, wie er von der Unabhängigkeitserklärung verkündet ist, ist dem Herzen jedes Menschen teuer, der den Geist amerikanischer Einrichtungen erfasst hat, folglich also das Ideal jedes Menschen, der amerikanisch denkt und fühlt. Individualität ist ein nationales Ideal. Wo dieses zu kleinlichem Individualismus ausartet, ist es nur ein Beweis von Schwäche in der menschlichen Natur, und kein verhängnisvoller Flecken in dem Ideal.

In Amerika hat jeder Mensch ein besonders unveräusserliches Recht, in seinem eigenen Hause nach seiner eigenen Weise zu leben. Er ist ein Pionier im wahren Sinne des Wortes. Seine häusliche Umgebung darf sich frei zeigen, darf seinen Charakter, seinen Geschmack und seine Ideen, wenn er welche hat, und jeder Mensch hat irgendwelche, widerspiegeln.





Dies ist ein Zustand, vor welchem Europäer mit ihrem grossen Respekt vor den traditionellen Formen, die sie aus Pflichtgefühl bewahren müssen, wahrhaft entsetzt stehen. Ein Amerikaner ist verpflichtet, Traditionen in Harmonie mit seinen Idealen, mit seinem noch nicht durch Kultur verdorbenen Boden, mit seinen industriellen Gelegenheiten herzustellen, und industriell ist der Amerikaner (wegen seiner fortschrittlichen Natur) mehr auf Maschinen angewiesen als irgendein anderer Mensch. Ihnen verdankt er Behagen und Hilfsquellen, das, was ihm die Herrschaft über ein unzivilisiertes Land verschafft hat.

Seine Maschine, das Werkzeug, in welchem seine Zukunft liegt, kann nur die traditionellen Formen anderer Völker und früherer Zeiten töten. Er muss neue Formen, neue industrielle Ideale erfinden oder sowohl seine Chancen wie auch seine Formen vernichten. Aber unter den Formen gab es zu allen Zeiten gewisse Bedingungen, welche diese bestimmten. In ihnen allen war ein menschlicher Geist, und in Übereinstimmung mit diesem wuchsen sie. Und insofern die Formen wahre Formen waren, werden sie sich auch als organische Formen erweisen, mit andern Worten, ein Herauswachsen aus den Bedingungen des Lebens und der Arbeit, die sie durch ihr Entstehen zum Ausdruck bringen wollten. Sie sind schön und bedeutungsvoll, wenn sie in dieser Beziehung studiert werden. Sie sind für uns tot, wenn sie als etwas Geborgtes dastehen.

Ich habe dies Gefühl für den organischen Charakter der Form und der Behandlung den gotischen Geist genannt, denn er war vielleicht vollständiger in den Formen jener Architektur als in irgend einer andern verwirklicht. Wenigstens sind die unendlich verschiedenen Formen jener Architektur organisch deutlicher und genauer als die irgend einer andern, und der Geist, in welchem sie aufgefasst und ausgearbeitet wurden, war ein Geist von absoluter Unverfälschtheit der Mittel zum Zweck. In diesem Geiste wird Amerika die Formen finden, die am besten seinen Gelegenheiten, seinen Zwecken und seinem Leben angepasst sind.

Alle die grossen Stilarten sind, wenn sie von innen heraus studiert werden, geistige Schatzhäuser für die Architekten. Werden sie aber als Formen verpflanzt, so sind sie Grabdenkmäler eines Lebens, das gelebt worden ist.

Dieses Ideal der Individualität hat sich schon rücksichtslos seinen Weg durchgebahnt und macht sich bereits bemerkbar in den toten Körpern der fremden Formen, welche es in achtloser Schwelgerei, die sowohl im Osten wie im Westen in ein wirkliches Durcheinander ausartet, überall verbreitet und ausgestreut hat.

Brown ruft nach Renaissance, Smith nach einem französischen Schloss, Jones nach einem englischen Herrenhaus, McCarthy nach einer italienischen Villa, Robinson nach Hanseatischem, und Hammerstein nach Rokoko, während die konservativen Familien mit spröder selbstbewusster Überlegenheit am „hergebrachten Backwerk" festhalten. In allem diesen findet man den äussersten Ausdruck des Unorganischen. Die Renaissance endete hierin, etwas, das Zeit, Ort oder Volk absolut fernstand, ein geborgter Putz, hastig angetan, mit keinem grösseren Begriff seiner Bedeutung

oder seines Charakters als den, den Titania von dem Esel hatte, den sie liebkoste „Alles eine Sache des Geschmacks", wie die elf Zylinderhüte auf dem Gesims

Eine Reaktion war unvermeidlich

Von dieser Reaktion zu sprechen, fühle ich mich befähigt, denn dieses Werk ist nach dem Werk von Louis Sullivan der erste folgerichtige Protest in Ziegeln und Mörtel gegen dieses klägliche Verderben, und ist ein ernstlicher Versuch, einige industrielle und ästhetische Ideale zu formulieren, die eines Amerikaners Heim ruhig und vernunftgemäss gestalten und dazu beitragen könnte, es schön zu machen. Dies kann aber nur dann der Fall sein, wenn er es mit seinen eigenen Werkzeugen, ohne Missbrauch derselben geschaffen und es sich selbst in jeder Hinsicht gewidmet hat.

Die Ideale von Ruskin und Morris in ihrer blinden Opposition gegen die Maschine, und der Unterricht in der Akademie der Beaux Arts sind bis auf unsere Tage die massgebenden Autoritäten in Amerika gewesen, und haben beständig unsere Gelegenheiten sowohl verwirrt, wie sie sie auch in mancher Hinsicht uns offenbart haben. Auch der Amerikaner, der von diesem Zustand der Dinge angewidert ist, da er vor seinen Augen die schöne Harmonie in der Architektur eines englischen Dorfes, eines europäischen ländlichen Städtchens oder in dem grossangelegten Plan von Paris hat, ist leicht überredet worden, dass er nichts Besseres tun könnte, als einen Stil anzunehmen, der ihm am wenigsten fremd ist, an diesem festzuhalten und ihn immer weiterzupflanzen — eine in jedem Fall nutzlose parasitische Handlung. New York ist, was den äusseren Schmuck betrifft, eine Reklame der Akademie der schönen Künste, während das Innere seiner Gebäude den amerikanischen Ingenieur verrät.

Andere Städte sind New Yorks Führung gefolgt.

Unsere besten Wohnhäuser sind meistens veränderte und ausgeschmückte Beiträge englischer Architektur, mit Vorhallen und allem Komfort; das Resultat — ein elender Mischling in den meisten Fällen. Ihr Anstrich ist ein äusserst abgeschmackter, und man merkt ihnen an, dass sie sich des Mangels der Traditionen und des Versuches der schnell reich gewordenen Bürger, die Traditionen „ready made" zu kaufen, schmerzlich bewusst sind. Sie erstrecken sich weit vorwärts, sind aber doch mit dem Gesicht rückwärts gewandt, und sind so charakteristische Beispiele eines deutlichen Verfalles geworden.

Der Hauptpunkt in allem diesen ist die Tatsache, dass die Wiederbelebung der Ideale einer organischen Architektur mit diesem schnell sich vermehrenden Flug ausländischer Narrheit wird kämpfen müssen. Selbst der einigermassen gebildete Amerikaner, der, entgegen seiner gewöhnlichen Weise in anderen Dingen, sich seiner Niedrigkeit in betreff von Kleidung und Architektur peinlich bewusst ist und ins Ausland geht, um sicher zu sein, dass sie beide richtig sind, beunruhigt sich nicht länger darüber, ja vergisst beides, sobald er einmal die Gewissheit hat — ein Zug, der charakteristischer für den Osten als für den Westen ist. Der echt amerikanische Geist,





der befähigt ist, eine Streitfrage um ihrer selbst willen und nach ihrem Werte zu beurteilen, findet sich im Westen und Mittelwesten, wo ein weiter Blick, unabhängiges Denken und ein Trieb, gesunden Menschenverstand in das Bereich der Kunst und des Lebens zu bringen, charakteristischer ist. Nur in einer Atmosphäre dieser Natur kann der gotische Geist in der Baukunst neu belebt werden. In dieser Atmosphäre, unter Auftraggebern dieses Typus, habe ich gelebt und gearbeitet.

Es ist etwas Widerwärtiges, gesunden Menschenverstand in den heiligen Bereich der Kunst zu bringen und in akademischen Kreisen höchst unbeliebt. Es ist eine Art Flachheit, aber einige dieser verwickelten Fragen sind von den Gelehrten und Akademikern so mit Legenden von „guter Schule" durchsetzt, dass ihre wahre Natur verborgen ist. Wenn wir sie mit gesundem Menschenverstand zu lösen versuchen, werden sie kindlich einfach.

Ich glaube, dass jede Frage von künstlerischer Bedeutung, welche einen Geschäftsmann betrifft, der einen Bau ausführen lassen will, dem gesunden Menschenverstand desselben überlassen werden kann, und wenn ihm so die Gelegenheit gegeben ist, gibt er selten eine falsche Entscheidung. Die Schwierigkeit, die dieser Mann in der Renaissance findet, wenn er versucht in ihr Wesen einzudringen, das heisst, wenn er mehr tut, als nur den Befehl zur Ausführung zu geben, rührt von der Tatsache her, dass diese Kunst ihm keine organische Basis zu geben hat, keinen guten Grund, etwas gerade in jener Weise mehr als in einer andern zu tun, eine Weise, die weder von ihm, noch irgendeinem andern begriffen werden kann, es ist alles nur Sache des Geschmacks. In einem organischen Plan liegen treffliche Gründe, warum die Sache so ist, wie sie ist, warum sie da ist, und wohin sie zielt. Wenn nicht, sollte sie nicht weiter gehen, und gewöhnlich geht sie dann auch nicht weiter. Die Menschen selbst sind ein wesentlicher Bestandteil des organischen Dinges und tragen zu seiner Erzeugung bei. Sie können es verstehen und es sich zu eigen machen, und auf diese Weise ist es die einzige populäre Form des Kunstausdruckes, die für eine Demokratie in Betracht kommen kann, und ich gehe sogar so weit, zu sagen, dass sie die wahrste aller Formen ist.

So behaupte ich, dass die hier erläuterten Bauwerke, an sich selbst betrachtet, grösstenteils im gotischen Geist ausgedacht und zu Ende geführt worden sind, sowohl in dieser Hinsicht als auch in bezug auf die Werkzeuge, durch die sie hergestellt wurden, in bezug auf die Arbeitsmethoden und schliesslich auch in bezug auf ihre organische Natur. Dies sind Einschränkungen, reizlose Einschränkungen, aber es gibt kein Projekt in den schönen Künsten, das nicht ein Problem wäre.

Mit dieser Idee als Basis verbindet sich noch ein weiterer Begriff über die Bedeutung eines Gebäudes.

Die Frage entsteht nämlich: Was ist Stil? Das Problem bleibt nicht länger eine Sache der Arbeit in einem vorgeschriebenen Stil, sondern es handelt sich jetzt darum, was für Veränderungen er ohne Sinnwidrigkeit erleiden kann, wenn der Besitzer zufällig ein ruheloses Individuum ist, deshalb ist diese Frage nicht leicht zu beantworten.

Was ist Stil? Jede Blume hat ihn, jeder Baum hat ihn, jedes Tier hat ihn, jedes Individuum, würdig des Namens, hat ihn in gewissem Grade, gleichviel wie viel das Sandpapier ihm getan haben mag. Er ist ein freies Produkt, ein Naturprodukt, das Resultat eines organischen Herausarbeitens, eines Projektes in Charakter und eines Zustandes des Gefühls.

Einer harmonischen Wesenheit, welcher Art sie auch sei, kann in ihrer Ganzheit der Stil im besten Sinne nicht fehlen.

In Sachen der Kunst kann das individuelle Gefühl des Schöpfers dem Werke, das er schafft, nur die Farbe seiner eigenen Neigungen und Abneigungen, seinen eigenen Geist, verleihen. Er gibt seine Individualität, aber er wird nicht verhindern, dass das Gebäude für diejenigen charakteristisch ist, für die es gebaut war, weil es notwendigerweise eine Erfüllung der Bedingungen ist, die sie stellen, und weil es ausgeführt ist, um ihren Zwecken in ihrer eigenen Weise zu dienen. In so weit wie diese Bedingungen individuell in sich selbst sind, oder eine Sympathie zwischen den Auftraggebern und ihrem Architekten besteht, wird das Gebäude ihr Gebäude sein. Das Gebäude wird viel wahrer das ihrige sein, als wenn sie in unwissender Selbstsucht törichterweise Mittel, die sie sich noch nicht zu eigen gemacht haben und die sie zu einem nur unklar vorher gesehenen Ziel führen, zu gebrauchen versuchen. Der Architekt ist also ihr Mittel, ihre Technik und ihr Dolmetscher, und das Gebäude eine Verdolmetschung, wenn er ein wahrer Architekt im gotischem Sinne ist. Ist aber sein Hauptinteresse nur auf ein wunderbares Resultat gerichtet, das als Architektur in guter Form zu seinem Ruhm dastehen soll, „der Auftraggeber sei verurteilt“, das ist ein Unglück, welches nur eine andere Art des Unverstandes seines Auftraggebers ist. Dieser Architekt ist ein gefährlicher Mann, und es gibt deren viele ausserhalb des Bereiches der gotischen Architekten, und selbst viele von den Anhängern der Gotik sind Versuchungen unterworfen. Aber der Mann, der das Schöne mit Idealen der organischen Natur liebt, ist sich, wenn er ein Künstler ist, zu sehr der Natur seines Auftraggebers als grundlegende Bedingung seines Problems bewusst, als dass er dessen Persönlichkeit ausser acht lassen würde, obgleich er ihm auch etwas geben kann, in das er hineinwächst, etwas, in dem er sich „jetzt“ ein wenig unbehaglich fühlt.

Hierin liegen Versuchungen zu Missbrauchen. Wo Unwissenheit der Natur der Sache besteht, oder wo sich kein besonderer Charakter oder keine besondere Vorliebe zeigt, ist es bis zu einem gewissen Grade die Pflicht eines Architekten, seinem Auftraggeber etwas für die Zukunft zu geben, denn dieser hat ihm seine Interessen in Angelegenheiten anvertraut, in welchen er selbst grösstenteils unwissend ist. Ein Auftrag ist also ein dem Architekten anvertrautes Gut. Jeder Architekt ist verpflichtet, seinen Klienten, so weit seine Geschicklichkeit und seine Befähigung reichen, auf den Standpunkt zu bringen, den er als professioneller Ratgeber als den fundamental richtigen hält. Hierin liegt viel Gelegenheit für Betrug des Klienten, Versuchungen, ihn im Interesse der persönlichen Idiosynkrasien zu opfern, so zu arbeiten, wie es für ihn, den Architekten, am leichtesten ist, nämlich seinem Geschmack nach. Aber in jedem anvertrauten Pfand liegt die Chance des Misserfolges. Diese erzieherische Einwirkung zwischen Klient und Architekt ist etwas Selbstverständliches und künstlerisch deshalb von Wert, weil der Architekt den Klienten und der Klient den Architekten erzieht. Und ein gewisser bestimmender Faktor bei dieser Eigenschaft des Stils ist das Resultat,





das sich aus diesem Verhältnis zwischen Architekten und Klienten zu der auszuführenden Arbeit ergibt, ebenso wie es auch die bestimmten Elemente der Konstruktion sind. Diese Eigenschaft der Kunst ist etwas äusserst Feines, das es auch so bleiben sollte, anstatt in sich selbst so viel definiert zu werden, damit man es als Resultat künstlerischer Reinheit ansieht.

Der Stil wird also, wenn man für die Bedingungen folgerichtig und künstlerisch Sorge trägt, nach und nach für sich selbst Sorge tragen. Wenn es sich um das Arbeiten in einem bestimmten Stile handelt, so ist es undenkbar für den Bildner eines wahren schöpferischen Werkes, über seine natürliche Vorliebe für gewisse Formen hinauszugehen.

Wenn es gleichartige Bedingungen, gleichartige Werkzeuge, gleichartige Leute sind, so glaube ich, dass Architekten mit richtiger Schätzung für die organische Natur des ausgeführten Werkes zu verschiedenen unter sich durchaus harmonischen Resultaten gelangen werden, zu Resultaten, die aber auch von grosser Individualität sind. Man könnte die ganze gotische Architektur der Welt in eine einzige Nation zusammenlegen und sie mit Gebäuden vermischen, die wie jene vertikal oder diagonal, horizontal behandelt werden, Gebäude und Türme mit flachen Dächern, lange, niedrige Gebäude mit viereckigen Öffnungen, vermischt mit grossen Gebäuden mit spitzen Öffnungen, in all der verwirrenden Verschiedenheit jener wunderbaren architektonischen Kundgebung, und doch würde Harmonie aus dieser allgemeinen Gesamtheit unvermeidlich hervorgehen; denn der Gleichklang herrscht in allen genügend, um sie unwillkürlich in ein harmonisches Verhältnis zueinander zu bringen.

In diesem Ideal einer organischen Arbeit, die mit normalen Mitteln zu einem folgerichtigen Ende führt, liegt das Heil des Architekten, der an keine Schule gebunden ist. Er ist in Wahrheit strenger von diesem Ideal regiert als seine Brüder, die an bestimmte Stile gebunden sind, und wird wahrscheinlich seltener als sie zu einem falschen Resultat gelangen.

Also sind wir den Schulen, die das verschiedenartige ihrer Obhut anvertraute Material mit scheelen Blicken ansehen, und die versuchen, die Nation vor dem schrecklichen Übel verkehrter Träume blosser Idiosynkrasie dadurch zu retten, dass sie sie „den sicheren Weg einer guten Kopie lehren", Dank für eine konservative Haltung schuldig; gleichzeitig aber müssen wir sie tadeln, weil sie dem Materiale, das heisst den jungen Architekten, deren die Nation bedarf, keine schöpferischen Ideale geben, die diese von innen heraus genügend erziehen und ihnen gleichzeitig eine Gelegenheit bieten würden, durch ihren eigenen Geist etwas Echtes, das in Berührung mit der Wirklichkeit steht, zu schaffen. Mit anderen Worten sind sie zu tadeln, weil sie den Schülern nicht den Begriff der Architektur als einen organischen Ausdruck der Natur eines Problems einprägen, die Gewohnheit, in dieser Natur nach den Elementen zu suchen, durch die sein vollendetes Werk in Übereinstimmung mit Prinzipien steht, die im natürlichen Organismus gefunden werden.

Ein Studium der grossen Weltarchitektur sollte in Hinsicht allein auf den Geist, der in den Formen ausgedrückt ist, damit gleichen Schritt halten. Aber vor allen Dingen sollte das Studium der Natur der Materiale gelehrt werden, die Natur der Werkzeuge und der Vorgänge, die zu Gebote stehen und die Natur der Arbeit, die sie berufen sind, auszuführen.

Eine solche Erziehung war den grossen Künstlern Japans zu teil. Obgleich sie nicht intellektuell selbstbewusst war, so zweifle ich nicht, dass die Lehrzeit des Mittelalters gleiche Resultate erzielte.

Deutsche und österreichische Kunstschulen gehen zu diesen Ideen zurück. Bis der Schüler gelehrt wird, das Schöne von innen heraus zu betrachten, wird es keine bedeutenden, lebenden Gebäude geben, welche im Aggregat den Geist wahrer Architektur zeigen.

Ein Architekt in diesem neubelebten Sinne ist dann ein Schaffender, der von innen heraus durch eine Auffassung der organischen Natur seiner Aufgabe geschult ist, der seine Werkzeuge und seine Gelegenheit kennt, der seine Probleme mit soviel Schönheitssinn, wie nur die Götter ihm verliehen haben, löst.

Der, der von der Natur seines Unternehmens selbst geschult ist, ist der einzige sichere Bildner.

Bei gemeinsamer Arbeit mit ihm zeigt es sich, dass er Herr der Mittel ist, die zu einem bestimmten Ende führen. Er erwirbt eine Technik im Gebrauch seiner Werkzeuge und Materialien, die ebenso vollständig und in jeder Hinsicht ebenso bewunderungswert sein mag, wie die Herrschaft, die ein Musiker über die Hilfsmittel seines Instrumentes besitzt. In keinem anderen Geiste kann diese in irgendeinem lebensfähigen Sinne erworben werden, und ohne sie nun ist eine gute Kopie das sicherste. Wenn man nicht leben kann, so kann man wenigstens ein bescheidener Parasit werden.

Mit dem Mut, den eine Überzeugung der Wahrheit dieses Gesichtspunktes verliehen hat, sind die Probleme in dieser Arbeit zu lösen versucht worden. In jenem Geiste sind sie ausgearbeitet worden, mit welchem Grade von Misserfolg oder Erfolg kann niemand besser wissen als ich. Um für den Schüler von Wert zu sein, müssen sie von innen heraus und nicht von dem Gesichtspunkte des Mannes aus studiert werden, der die Sache nur oberflächlich aus den Tiefen der Renaissance betrachtet. Insoweit sie als organische Lösungen der Bedingungen, zu deren Erfüllung sie nur dastehen, aufgefasst werden, mit Rücksicht auf die Beschränkungen, die ihnen durch unsere industriellen Bedingungen auferlegt sind, und insoweit sie in sich selbst eine Harmonie der Idee von Form und Behandlung tragen, die etwas ziemlich Schönes aus ihnen in Beziehung zum Leben macht, werden sie nützlich sein. Sucht man in ihnen aber ebenso bedeutende charakteristische Schönheit der Form und der Züge, wie man sie bei denen der Griechen, Goten und Japaner findet, werden sie enttäuschend wirken, und ich kann nur hinzufügen, dass es noch ein wenig zu früh zur Erreichung eines solchen Zieles ist. Aber die Eigenart des Stils in dem unbestimmbaren Sinne, dass sie etwas Charakteristisches von jedem organischen Dinge ist, diese





Eigenart besitzen sie. Ruhe und einfache Haltungen sind ihnen eigen. Einigkeit der Idee, eine an Hilfsmitteln reiche Anpassung von Mitteln wird nicht fehlen, auch nicht jene Einfachheit der Ausführung, welche die Maschine nicht nur aus zwingender Notwendigkeit, sondern auch als etwas Bevorzugtes macht. Obgleich vollständig, sind sie in Einzelheiten nicht hoch entwickelt.

Teilweise sind hierfür von selbst auferlegte Einschränkungen, teilweise die unvollkommen entwickelten Hilfsquellen unseres industriellen Systems verantwortlich. Ich glaube auch, dass viel Schmuck in dem alten Sinne noch nicht für uns ist; wir haben seine Bedeutung verloren, und ich glaube nicht an das Hinzufügen von Verzierungen, nur um der Verzierungen willen. Wofern sie nicht Klarheit zu der Erklärung des Themas trägt, ist sie nicht wünschenswert, da sie sehr wenig verstanden wird.

Ich möchte auch etwas sagen, was mehr zur Sache gehört, dass, bei einem Bauwerk, das im organischem Sinne ausgedacht ist, Ornamentierung mit dem Grundplan zusammen gebildet und von derselben Beschaffenheit des Baues ist. Was für Verzierung sich auch am Bauwerke finden mag, eben nur als solche hinzugefügt, so bleibt sie immer nur ein Notbehelf oder ein Bekenntnis der Schwäche oder des Missglückens.

Da, wo die Kette und der Einschlag des Gewebes nicht genug Zufälliges oder Verschiedenes bieten, wird es selten haften. Zartheit muss oft Reichlichkeit geopfert werden.

Es ist nur richtig, auch den Punkt zu erklären, der beim Studium des Werkes vermisst zu sein scheint, nämlich, dass im Plane diese Bauwerke als streng abstrakte Formen angesehen werden, deren Hauptaufgabe es ist, als Hintergrund oder Rahmen für das Leben in ihnen und um sie herum zu stehen. Sie werden als Folie für das Laubwerk und die Blumen angesehen, die sie zu tragen eingerichtet sind, wie auch als ein klarer Akkord oder Gegensatz in ihrer streng konventionellen Natur zu der Überfülle der Bäume und des Laubwerkes, woran ihre Umgebung überreich ist.

So sind die Formen also und die Feinheiten der Formen ihrem Charakter nach elementarer als es bisher in hoch entwickelter Architektur der Fall gewesen ist. Um mit ihnen leben zu können, sollten die ornamentalen Formen von jedes Menschen Umgebung so geplant werden, dass sie nicht quälend wirken, das heisst, dass sie absolut ruhig wirken und keinen besonderen Anspruch machen, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, dass sie so weit von realistischen Tendenzen entfernt sind, das ein Gefühl der Wirklichkeit sie fortnehmen kann. Gute Farben, sanfte Textur, lebende Materialien, die Schönheit der Materiale im Schema offenbart und nutzbar gemacht, dies sind die Mittel der Dekoration, die nur als solche betrachtet wird.

Und es ist ganz unmöglich, das Gebäude als eine Sache und seine Einrichtung als eine andere anzusehen und seine Lage und seine Umgebung wieder als eine andere. In dem Geist in dem diese Gebäude geplant sind, sind der Bau, die Einrichtung, die Lage, alles eins, etwas das vorher zu bedenken und das auch bei der Natur des Baus berücksichtigt werden muss. S

sind alle blosse strukturale Einzelheiten seines Charakters und seiner Vollständigkeit. Heizapparate, Beleuchtungsgegenstande, selbst die Stuhle und Tische, die Schranke, die Klaviere, wo es nur moglich ist, sollten ein Teil des Hauses sein. Nichts von den wandfesten Hausgeräten wird als solches gestattet, wo die Umstande die volle Entwicklung des Bauschemas zulassen.

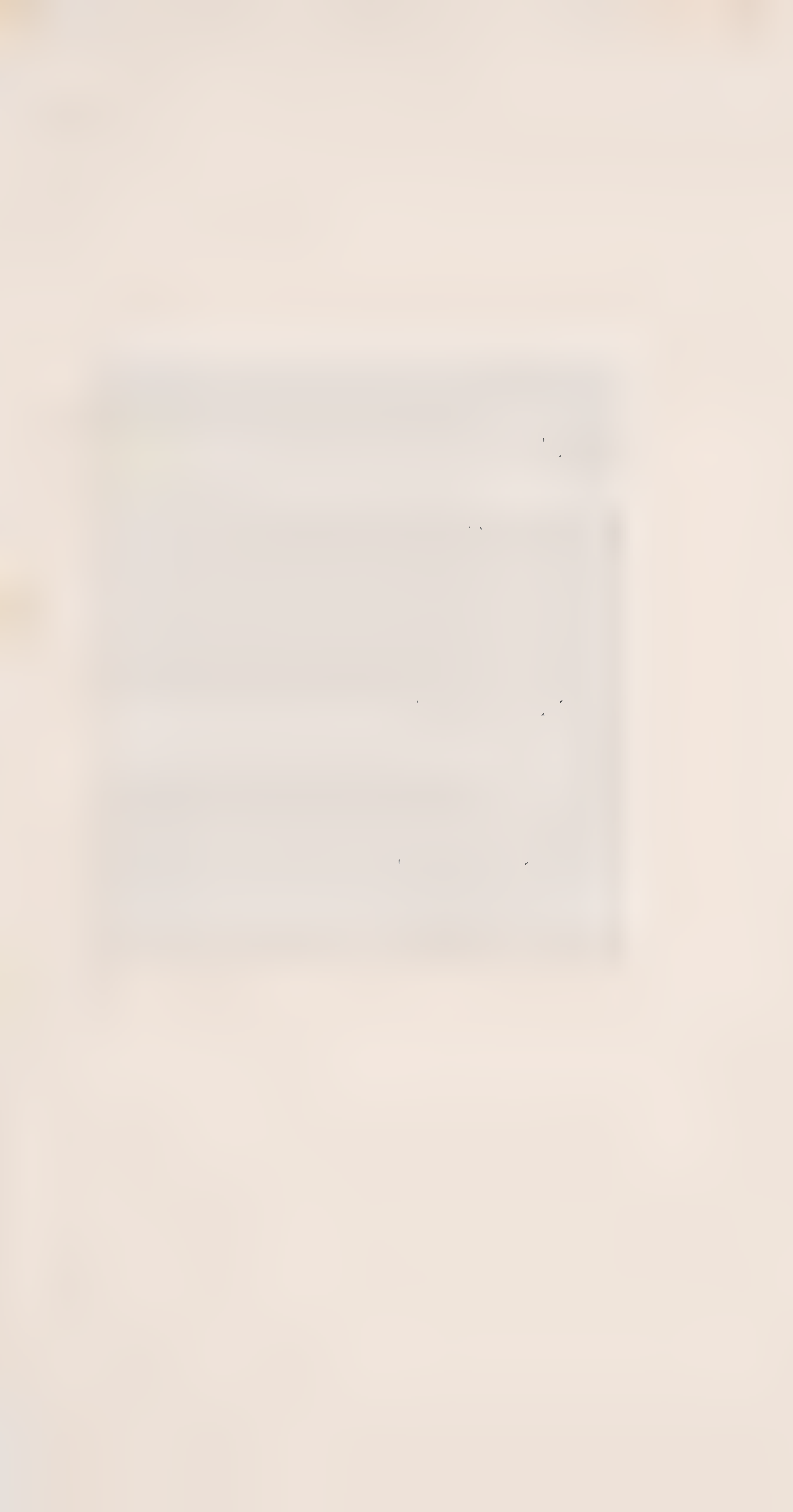
Tapeten, Vorhange und Teppiche sind ebenso ein Teil des Hauses wie der Kalk auf den Wanden oder die Ziegel auf dem Dache. Dieser Teil der Entwicklung hat am meisten Muhe gekostet und ist bis heute der am wenigsten befriedigende fur mich geblieben, und zwar wegen der Schwierigkeiten, die der notwendigen Vollstandigkeit des Planes und der Ausfuhrung eigen sind. Diese Elemente zu genugend leichten, anmutigen und biegsamen Teilen eines unzeremoniellen Gebrauches eines Heimes zu machen, erfordert viel mehr Zeit und Nachdenken und Geld als gewohnlich vorhanden ist. Aber es ist in neueren Gebauden schon mehr in dieser Beziehung erreicht und wird mit der Zeit noch mehr vervollkommnet werden. Es ist noch auf einer verhaltnismassig primitiven Stufe der Entwicklung, und doch sind schon die Heizungskorper verschwunden, die Beleuchtungsgegenstande einverleibt, Tapeten, Teppiche und Vorhange leicht angepasst. Aber Stuhle und Tische und tagliche Gebrauchsgegenstande sind in den meisten Fallen noch nicht eingefugt, obgleich sie im Gefuhl schon so mit dem Gebaude entworfen sind.

Es gibt keine Verzierungen, auch keinen Platz fur sie als solche. Das Staffeleigemalde hat keinen Platz an den Wänden. Weil es sich wie ein Musikstuck vielleicht einer Laune anpasst, wird es auch so behandelt; man richtet, wenn es gewunscht wird, eine Nische dafur in der Wand ein mit einer Tur, die man wie den Deckel einer Mappe niederfallen lassen kann, so dass das gewunschte Bild fur einige Zeit studiert werden mag. Es kann vielleicht fur Tage den Blicken ausgesetzt bleiben, um dann einem andern Platz zu machen oder ganz dem Auge verborgen werden, einfach dadurch, dass man die Holzmappe schliesst. Bedeutende Gemalde sollten ihre Galerie haben. Ein Oratorium wird nicht in einem Gesellschaftszimmer gespielt. Das Piano sollte, wo es moglich ist, in der Struktur verschwinden und tut es auch — seine Tastatur und das Schnitzwerk, das notig ist, damit der Ton herauskommt, ist das einzig Sichtbare davon. Der Speisetisch und die Stuhle sind leicht der Architektur des Gebäudes angepasst. So weit ist diese Einrichtung vorgeschritten.

Es ist naturlich moglich, dass Wandverzierungen und Skulptur in diesem Ideal eines Baus wieder ihre Stelle als architektonische Entwicklungen einnehmen werden und zwar so geplant, dass sie seiner Natur angepasst sind.

Aus einem Wohnhaus ein vollständiges Kunstwerk zu machen, das in sich selbst ebenso ausdrucksvoll und schon wie irgend ein einzelnes Stuck Skulptur oder Malerei ist, das sich frei den personlichen Bedurfnissen der Wohnenden anpasst, eine harmonische Einheit, die in Farbe, Muster und Natur mit den Nutzlichkeiten ubereinstimmt und in sich selbst wirklich ein charakteristischer Ausdruck von ihnen ist — das sind die modernen amerikanischen Aussichten für die Zukunft. Ist diese Idee einmal aufgestellt, so wird sie eine Tradition werden, ein weiter Fortschritt





vorwärts von dem Zeitpunkte, wo eine Wohnung eine Anordnung von einzelnen Zimmern war, blosse Kammern, dazu bestimmt, eine Anhäufung von Möbeln aufzunehmen, bar von jeder nützlichen Bequemlichkeit. Dies ist eine organische Einheit im Gegensatz zu jener Anhäufung; sicherlich ein höheres Ideal der Einheit, ein höheres und intimeres Herausarbeiten des Ausdrucks von eines jeden Menschen Leben in seiner Umgebung. Ein Gegenstand anstatt vieler; ein grosser anstatt einer Sammlung kleiner.

Eine weitere moderne Gelegenheit wird durch unser wirksames System der Heisswasserheizung gewährt. Hierdurch können die Formen der Gebäude in ihren verschiedenen Teilen vollständiger entwickelt werden, sie werden Licht und Luft von mehreren Seiten erhalten. Weil wir die Zimmerdecken niedrig machen, können die Wände mit Reihen von Fenstern versehen werden, die sich zur freien Luft, den Blumen und Bäumen und der Aussicht öffnen, und man kann ebenso bequem wie früher, aber weniger eingeschlossen leben. Viele der Gebäude führen dieses Prinzip der Einteilung bis zu dem Punkt, dass jeder Teil seine eigene Individualität hat, die vollständig im Grundriss des Hauses berücksichtigt wird. Das Speisezimmer, die Küche und die Schlafräume werden so jedes in sich selbst kleine Gebäude und werden wie in dem Coonley-Haus wie ein Ganzes zusammen gruppiert. Es ist auch möglich, Gebäude, die gewöhnlich in unserm Klima der Gegensätze kompakte Kasten sind, in die man die Zellen hineingeschnitten hat, in die Länge zu ziehen, in einen organischen Ausdruck, und so ein Haus, das in einem Garten oder auf dem Lande steht, etwas lieblicher in bezug auf dieses oder jenes oder auf beides zusammen zu gestalten, wie die Phantasie es gerade gern haben möchte.

Wenn man die Typen der Bauwerke betrachtet, sollte man der Tatsache eingedenk sein, dass sie beinahe alle Gebäude für die Prärie sind; für die sanft welleniförmigen oder ebenen Prärien des mittleren Westens, für die grossen Ebenen, wo jede einzelne Erhöhung etwas Ausserordentliches, wo jeder Baum ein Turm über den grossen ruhigen Ebenen ihrer geblümten Flächen, wie sie unter einem wunderbaren Himmelsgewölbe liegen, wird. Die natürliche Neigung jedes schlecht geplanten Gebäudes zeigt sich darin, dass es sich absondert und aggressiv hervorsticht aus seiner von Natur absolut ruhigen Umgebung. Alle unnötigen Höhen sind aus diesen und anderen ökonomischen Gründen verbannt worden und intimere Beziehungen zu der Aussenumgebung sind als Ersatz für den Höhenverlust gesucht worden.

Die Abweichung von einer einzigen gewissen einfachen Form charakterisiert den Ausdruck eines Gebäudes. Eine ganz verschiedene Form kann für ein anderes dienen, aber von einer fundamentalen Idee werden auf jeden Fall alle formalen Elemente des Planes hergeleitet und im Umfang und Charakter zusammen gehalten. Die gewählte Form kann sich nach aussen erweitern, sich wie eine Blume gen Himmel öffnen, wie es im Thomas-Haus der Fall ist, eine andere

kann hernieder hängen, um artistisch das Gewicht der Massen zu betonen, noch eine andere ist vielleicht nicht sehr bestimmt oder im Gegenteil sehr scharf ausgeprägt, oder ihr Organismus mag von irgend einer Pflanzenform hergeleitet sein, die durch gewisse Eigenheiten in Linie und Form besonders gefällig ist, wie z. B. manche Linien und Formen der Sumak, die im Lawrence Hause in Springfield verwendet worden sind. Aber in jedem Fall ist das Motiv überall durchgeführt.

In den Gebäuden selbst, im Sinne des Ganzen, fehlen weder Pracht noch angenehme Unterbrechungen, doch sind diese Eigenschaften nicht durch hinzugefügten Schmuck erreicht, sondern sie sind in der Bildung des Ganzen zu suchen, in der auch die Farbe eine ebenso bedeutende Rolle spielt wie in einem alten japanischen Holzschnitte.

Diese Ideale nehmen die Gebäude aus irgend einer Schule und „verheiraten" sie sozusagen mit dem Boden, machen sie zu intimen Ausdrücken oder Offenbarungen des Innern, individualisieren sie, ohne Rücksicht auf vorhergefasste Ideen des Stils. Ich habe versucht, ihren Organismus in seiner Art vollkommen zu machen und ihren Formen und Verhältnissen eine Wahrheit zu verleihen, die ein Studium ertragen kann, obgleich wenige von ihnen, wenn sie abgesondert von ihrer Umgebung sind, so studiert werden können, dass sie verständlich sind.

Aus dem Studium der Zeichnungen wird man ersehen, dass die Gebäude in drei Gruppen zerfallen, die eine Familienähnlichkeit untereinander haben: die holländischen Dächer mit niedriger Steigung, die sich pyramidal erheben oder ruhige, ungebrochene Silhouetten darstellen, die niedrigen Dächer mit einfachen Giebeln, die in langen Firsten auslaufen, und schliesslich die Gebäude mit einer einfachen Platte gedeckt sind. Für die erste Art sind die Winslow-, Henderson-, Willits-, Thomas-, Heurtley-, Heath-, Cheney-, Martin-, Little-, Gridley-, Millard-, Tomek-, Cooney- und Westcott-Häuser, die Hillside Heim Schule und Pettit Gedächtnis Kapelle typisch. Für die zweite die Bradley, Hickox, Davenport und Dana und für die dritte das Atelier von Richard Bock, die Unity-Kirche, das Betonhaus of the Ladies Home Journal und andere im Bau begriffene Entwürfe. Das Larkin Gebäude ist der einfache, würdevolle Ausdruck eines schlichten utilitarischen Typus mit steilen Ziegelmauern und einfachen Mauerkappen aus Stein. Das Atelier ist nur ein früherer Versuch in der Entwickelung der individuellen Gliederung.

Einen Typus der Bauart, der besonders der Prärie angepasst ist, findet man in den Coonley-, Thomas-, Heurtley-, Tomek- und Robie-Häusern, die wirklich nur aus einem Stockwerk bestehen, das sich in niedriger Stockwerkhöhe über den Erdboden erhebt. Die Schlafräume sind, wo es die Notwendigkeit erheischt, in einem anderen Stockwerk angebaut.

Es gibt keine Keller für diesen Typus, ausgenommen für Heizungszwecke. Das Erdgeschoss bietet allen nötigen Raum hierfür, sowie auch für die Billardzimmer und Spielzimmer der Kinder. Nach diesem Plane sind die Wohnzimmer in ziemlicher Höhe vom oft feuchten Erdboden. Dadurch wird auch das gewöhnlich feuchte Souterrain vermieden, das, wenn man es, um das Haus trocken zu halten, einen Teil des Hauses bilden lässt, dieses so hoch über den Erdboden setzt, dass es sich im Verhältnis zu der gewöhnlichen Bauart wie eine Drohung gegen den Frieden der Prärie erhebt.





Auch die abwechselnden Gegensätze von Hitze und Kälte, Sonne und Sturm müssen berücksichtigt werden. Der Frost dringt im Winter vier Fuss in den Erdboden ein, im Sommer brennt die Sonne mit fast tropischer Hitze auf den Dächern, eine schattige Architektur ist beinahe eine Notwendigkeit, sowohl um das Gebäude vor der Sonne als auch die Mauern vor der Feuchtigkeit zu schützen, die immer gefriert, später taut und eine schnellere und zerstörendere Wirkung auf die Gebäude ausübt als alle sonstigen natürlichen Ursachen. Die überhängenden Dachtraufen jedoch lassen das Haus im Winter ohne die nötige Sonne, und dies wird durch die Art vermieden, nach der die Fenster in manchen Zimmern bis zur Dachrinne vorgeschoben werden. Die sanft abfallenden Dächer, die für die Prärie angenehm wirken, lassen nicht grosse Lufträume über den Zimmern, und so ist der Schornstein ungeheuer gewachsen und wichtig geworden und ventiliert bei heissem Wetter an den hohen Teilen des Daches die zirkulierenden Lufträume, welche unter den Dächern sind und in welche durch Öffnungen unter den Dachtraufen, die leicht im Winter geschlossen werden können, frische Luft eintritt.

Die Leitungsröhren, die entstellenden Speirohren, gefrieren in diesem Klima besonders da, wo Dachtraufen überhängen und werden im Winter nutzlos, oder sie bersten mit schrecklichem Resultat für die Mauern, und deshalb werden Beton-Regenbecken in den Boden unter den Winkeln der Dachtraufen angelegt, und das Wasser fällt durch die offenen Speirohren in ihre konkaven Oberflächen und wird durch unterirdische Rinnziegel zu der Zisterne geleitet.

Die Zeichnungen dieser Gebäude, die direkt für dieses Werk angefertigt wurden, sind farbigen Zeichnungen entlehnt worden, die von Zeit zu Zeit ausgeführt wurden, um, wenn einer dieser Pläne zur Ausführung kommen sollte. Sie streben nur darnach, die blosse Komposition in Umriss und Form mit einer Idee von Gefühl für die Umgebung wiederzugeben. Sie sind in keinem Sinne Versuche, den Gegenstand malerisch zu behandeln und in manchen Fällen gelingt es ihnen sogar nicht, die Idee des wirklichen Gebäudes zu übertragen. So ist auf diesen Zeichnungen gerade das, was dem Hause das Heimische verleiht, einer anmutigen dekorativen Wiedergabe der Idee einer Anordnung geopfert worden, die in den Originalen zu einem farbigen Schema anregt. Den Dank, den sie japanischen Idealen schulden, erkennen sie selbst genügend an.

FRANK LLOYD WRIGHT

FLORENZ, ITALIEN
15. MAI 1910

Tafel I Villa für Herrn W. H. Winslow in River Forest, Illinois, Eingangsdetail 1893

Gewisse Züge der Typen haben ihren Ursprung in diesem Hause, wie z. B. die Vorbereitungen für den Unterbau, der Fries, der sich vom Fenstergesims des oberen Stockes bis zu den Dachrinnen ausdehnt und durch Fenster unterbrochen und durch andere Materiale gekennzeichnet ist, die breiten, flachen Soffiten der weit überhängenden Dachrinnen, der massive einzige Schornstein, das Gefühl des Kontrastes zwischen einfachen Maueroberflächen und konzentrierten Massen reicher Verzierungen und die Annäherung, die die Architektur des Baues mit dem Erdboden vereint. Eine herrliche Ulme, die in der Nähe steht, gab die Anregung für die gesamte Idee des Gebäudes.

Tafel I Deckblatt Einzelteile, Eingang des Winslow Hauses

Tafel II Grundrisse und Perspektive (Wasserseite), städtisches Wohnhaus bei Chicago für Frau Aline Devin

Plan für ein Haus für schmalen Bauplatz berechnet, mit der Front nach Lake Shore Drive und bis zum Michigan See reichend. Nach dem Plan liegen die Wohnzimmer nach dem See, mit Blick auf Lake Drive und den See von der Bibliothek und dem Esszimmer aus.

Der Hintereingang, die Dienerzimmer und Küche sind so gedacht, dass sie ganz getrennt vom Vorderhaus sind.

Tafel III Stallgebäude vom Winslow Gebäude in River Forest. Grundriss und Perspektive. Grundriss vom Winslow Haus

Tafel IV Perspektive und Grundriss der städtischen Villa für Isidor Heller, Chicago. Detail vom Husser Haus in Chicago

Im Jahre 1896 gebaut. Mauern aus Ziegelstein, Ziegeldach und plastischer Fries.

Tafel V Francis Mietshaus, Chicago

Eine einfache Lösung des gewöhnlichen Wohnhaus Problems, wie man es im Süden von Chicago im Jahre 1893 hatte.

Tafel VI Atelier von Herrn Frank Lloyd Wright, Oak Park, Illinois.

Eine frühere Studie in der Entwicklung individueller Gliederung. Die verschiedenen Funktionen des Gebäudes eingehend behandelt, individualisiert und gruppiert. Das Atelier des Architekten.

Tafel VII Vogelperspektive der Lexington Terraces.

Eine Lösung des typischen billigen Häuserproblems, wie man es in dem grossen Westen von Chicago findet. Das Gebäude ist ein Aggregat von 3-, 4- und 5-Zimmerwohnungen, 3 Stockwerke hoch nach der Strasse, 2 Stockwerke hoch nach dem inneren Hof, mit Zentralheizung, Beleuchtung, Bad, Waschküche und Portierbedienung. Eine 4-Zimmerwohnung kostet 20 Dollar pro Monat, die anderen Wohnungen zu entsprechenden Preisen. Der Eingang zu jeder Wohnung direkt vom offenen Hof. Keine inneren Korridore oder gemeinsamen Treppen, was jeder Wohnung einen ganz privaten Charakter gibt. Alle Treppen, die zur gemeinsamen Benutzung dienen, führen von aussen herein. Jede Wohnung hat eine Hinterhalle und den Dienstboten-Eingang von dem Hinterhof aus. Dem hier vorgeführten Plan liegt der Plan der Francisco Terraces zu Grunde, von Herrn E. B. Waller 1894 gebaut.

Tafel VII Deckblatt. Generalplan der Lexington Terraces, Chicago, Illinois

Anordnung von Wohnungen zu billigem Mietspreis.

Viertel-Grundriss des ersten Geschosses. Viertel-Grundriss des zweiten Geschosses. Halb-Grundriss des ersten Geschosses des ersten Teils.





Tafel VII. Wohnhaus Mc Afee bei Chicago am Ufer eines Sees. Perspektive (Seeseite)

Speisezimmer sowie Bibliothek mit Oberlicht, das grosse Wohnzimmer mit von zwei Seiten einfallendem Licht. In Ziegelstein, Stein und Terracotta auszuführen. Ein früherer Plan.

Tafel VIIa. Deckblatt. Wohnhaus für Herrn Mc Afee, Chicago. Grundriss.

Tafel IX. Perspektive der Villa für Herrn Victor Metzger, Sault St. Marie, Michigan.

Bestimmt auf einem Vorstadt-Hügel zu stehen. Terrasseneingang von der Landstrasse aus zu erreichen. Zum Bau soll einheimischer Stein verwandt werden.

Tafel IXa. Deckblatt. Perspektive der Villa für Herrn Victor Metzger, Vorstadie und Grundriss.

Tafel X. Hillside Heimschule, Lloyd Jones Schwestern, Hillside, Wisconsin. Vogelperspektive. 1900.

Die Aussenmauern sind von einheimischem Sandstein und festem Eichenholz. Das Innere durchweg aus ungebeiztem festem Eichenholz. Die Wände unten Sandstein, oben getüncht.

Tafel Xa. Deckblatt. Haus der Heimschule, Grundriss des Hauptgeschosses.

Tafel XI. River Forest Golf Club. Grundriss und Perspektive. 1895.

Ein nicht kostspieliger leichter Holzbau. Ungehobelte horizontale Bretter auf Ständern befestigt, welche in regelmässigen Abständen voneinander stehen. Die Bretter sind durch vorspringende Latten voneinander getrennt. Das ganze Äussere und Innere mit Kreosot gebeizt.

Tafel XII. Studie zu einem Bankgebäude in Beton, Perspektive und Grundriss.

Ein Entwurf für „The Brickbuilder", eine amerikanische architektonische Zeitschrift, unter dem Titel „A Village Bank".

Tafel XIIa. Deckblatt. Studie zu einem Bankgebäude in Beton. Innenperspektive.

Tafel XIII. Typisches Haus, das Modell des Quadruple Block Plan.

Tafel XIIIa. Der Quadruple Block Plan.

Neuer Plan zur nochmaligen Teilung eines Grundstückes, so geplant, dass das gewöhnliche amerikanische Häuserviereck mittels eines Privatweges, der durch die Mitte führt und die Häuser oder Hälften in Gruppen von vier zusammenstellt, in zwei Teile geteilt wird.

Die Häuser liegen so, dass sie einen vollständig privaten Charakter haben und ihnen allen verschiedene Vorteile in Bezug auf die Lage, die bei der gewöhnlichen Einteilung unmöglich wären, geboten sind. Die Wohnräume jedes Hauses nehmen ganz die eine Seite jedes Häuservierecks ein und liegen den Wohnräumen der anderen Häuser gegenüber.

Küchen, Vorratsräume usw. liegen alle nach den hinteren Höfen, und so wird die notwendig unerfreuliche Aussicht auf die Hinterhöfe für die Bewohner des Häuserblocks vermieden.

Tafel XIV. Haus in Beton für das „Ladies Home Journal", Perspektive Lösung A.

Einfaches Haus, die vier Seiten gleich, um das Anfertigen der Formen zu vereinfachen. Haupteingang an der Seite. Terrasse von Gitter umgeben. Der Schornstein stützt die Fussböden, lässt das Wasser vom Dach ablaufen. Eine Einfügung von viereckigen farbigen Ziegeln unter den Soffitten der Dachrinnen, einige von ihnen können im Sommer zur Luftzirkulation geöffnet werden. Das Haus kann in zwei verschiedenen Weisen auf der Baustelle stehen, wie auf Schema A und B sichtbar.

Tafel XIVa. Haus in Beton ausgeführt für das „Ladies Home Journal", Perspektive Lösung B.

Tafel XV Perspektivische Ansicht des Thomas P. Hardy Hauses
Ein Wohnhaus auf einem schmalen Bauplatz auf dem steilen Ufer des Michigan Sees, dicht an der Strasse. Der ebene Platz, der der Strasse zunächst gelegen, ist regelmässig auf beiden Seiten des Hauses eingeschlossen, und das Ufer ist mit malerischen Gruppen von Laubwerk geziert.

Tafel XV Deckblatt 1 Grundriss vom Hardy Haus

Tafel XV Deckblatt 2 Eine malerische Ansicht des Hardy Hauses

Tafel XVI 1 Perspektive vom Ullman Haus 2 Perspektivische Studie für das Westcott Haus
Eine weitere Entwicklung des Schemas für das Robert Clark Haus in Peoria. Das Esszimmer liegt in gleicher Höhe mit dem Garten, die bedeckte Veranda darüber — beide können direkt vom Wohnzimmer aus erreicht werden. Die Küche liegt in gleicher Höhe mit dem Esszimmer und dem Treppenabsatz des Zwischenstockes. Arbeits- und Dienerzimmer liegen in gleicher Höhe mit der gedeckten Veranda. Das Schlafzimmer-Stockwerk ist [illegible]

Tafel XVI Deckblatt Grundriss vom Ullman Haus

Tafel XVII Perspektive zu einem Wohnhause im Vorort für W. R. Heath, Buffalo, New York 1903

Tafel XVII Deckblatt Pläne des Heath Hauses

Tafel XVIII Wohnhaus im Vorort für Herrn Frank W. Thomas, Oak Park, Illinois 1904

Tafel XIX Vorstadt Villa für Frau Emma L. Martin, Oak Park, Illinois 1901.
Eine praktische Lösung des Hallen-Problems. Sie ist hier wie ein halbfreistehender Pavilion behandelt, mitten im Garten nach Süden gelegen, aber nicht das Sonnenlicht von den Wohnzimmern ausschliessend. Das Haus ist aus Sandstein, und die Dachrinnen sind in ihren Formen plastisch.

Tafel XX Wohnhaus von Herrn Arthur Heurtley, Oak Park, Illinois 1902.
Gleicher Typus wie das Thomas-Haus, Wohnzimmer, Küche und Familienschlafzimmer im ersten Stock. Zwei Fremdenzimmer, Badezimmer, Kinderspielzimmer, Dienerzimmer im Erdgeschoss.

Tafel XXI Wohnhaus im Vorort und Garten für Herrn W. E. Martin, Oak Park, Illinois 1904

Tafel XXII Wohnraum, Vorstadthaus für B. Harley Bradley, Kankakee, Illinois, 2 Rue Patterns 1900

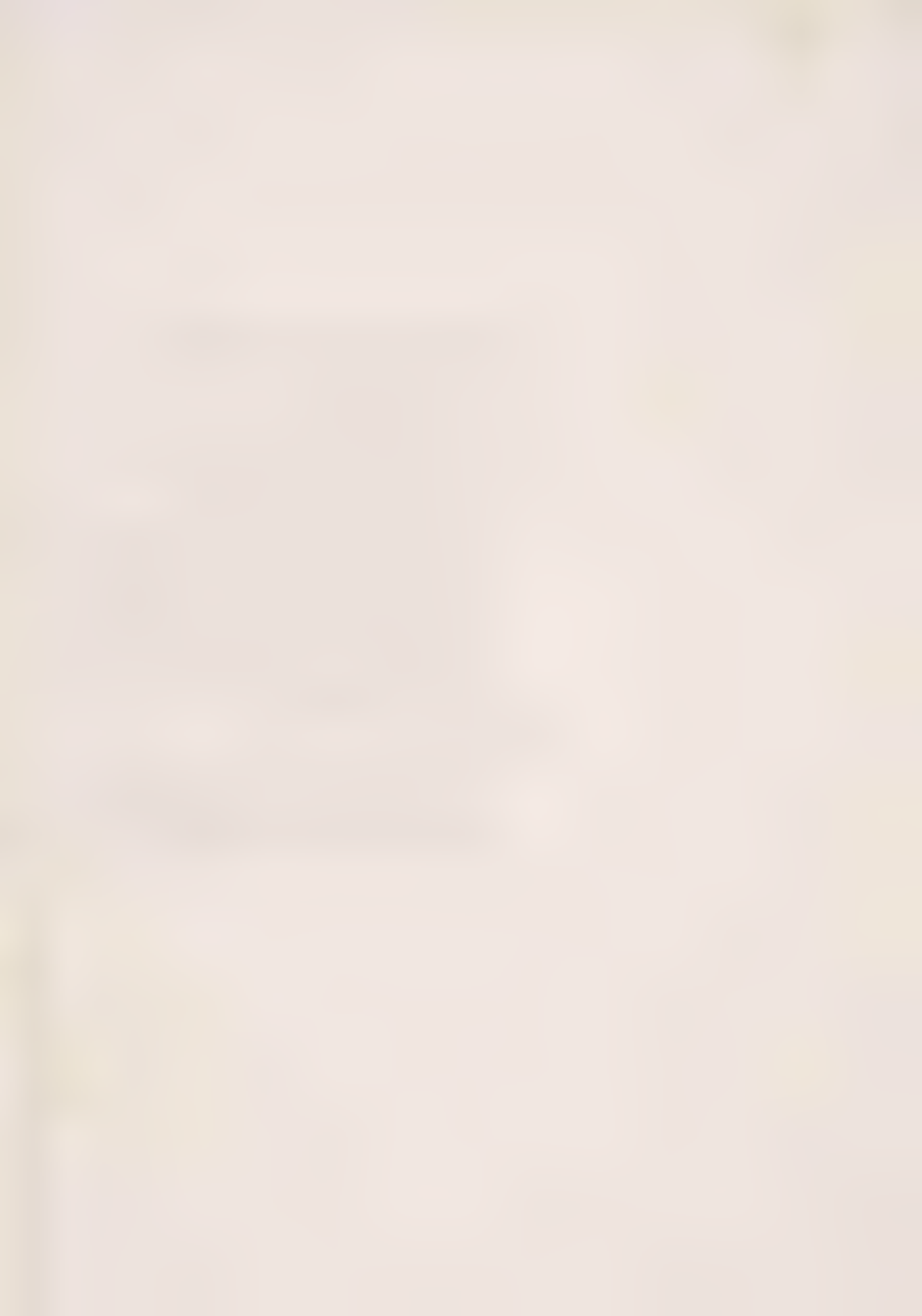
Tafel XXIII Typisches, billiges Wohnhaus für die Curtis Publishing Company

Tafel XXIV Wohnhaus im Vorort für Herrn Warren Hickox in Kankakee, Illinois 1900

Tafel XXV Ward W. Willets Grundriss und Perspektive Villa, Highland Park, Illinois 1902
[illegible] Holzhaus, verputzt an der Aussenseite mit Zement auf Metalllatten. Landabsenkung und Grundmauer aus Beton. Leisten und Latten aus Holz.

Tafel XXVI Ziegelstein Haus für D. D. Martin, Buffalo, New York, an die Martin Villa grenzend 1904
Perspektive und Grundrisse
Typus eines Planes, der von dem Walser Haus in Austin herrührt. Das Hauptstockwerk umfasst ein grosses Zimmer mit Eingang und Veranda auf einer Seite, Treppe und Küche auf der anderen. Von zwei architektonischen Wandschirmen, die nicht bis zur Decke reichen, werden Speisezimmer und Bibliothek gebildet.





Tafel XXVII Wohnhaus für Herrn Henderson im Vorort Elmhurst, Illinois.

Ein Haus mit verputzter Fassade mit Zementgrundmauer und Holzverkleidung. Typus für das Haus aus einem einzigen Raume, mit kleinen Alkoven an den Enden; das erste so gebaute Haus ist das Warren Hickox Haus in Kankakee.

Tafel XXVIII Wohnsitz und Stallung für Herrn F. W. Little, Peoria, Illinois. 1900.

Die Villa aus cremfarbigen Ziegelsteinen. Die Villa wurde ganz nach dem entworfenen Plan ausgeführt. Die Skizze des Äusseren war der Originalplan.

Tafel XXIX Haus von K. C. DeRhodes in South Bend, Indiana.

Der Hauptstock ist ein einziger Raum, der durch hohe Wandschirme geteilt werden kann. Küche und Vestibül liegen getrennt davon.

Tafel XXX Perspektive einer Villa des Herrn E. H. Cheney, Oak Park, Illinois. 1904.

Ein einstöckiges Ziegelhaus mitten in einem von Ziegelmauern umgebenen Garten.
Die Schlafräume sind von den Wohnzimmern durch einen Korridor getrennt.
Heizraum, Waschküche, Vorratsräume und Dienerzimmer im Kellergeschoss.

Tafel XXX Deckblatt. Grundriss Cheney, Grundriss Künstlerheim.

Tafel XXXI Aussenansicht vom städtischen Wohnhause für Frau Dana, Springfield, Illinois. 1899.

Haus, eingerichtet für die Kunstsammlung der Eigentümerin und im ausgedehntesten Sinne für Gesellschaftszwecke, sehr sorgfältig in allen Einzelheiten ausgearbeitet. Wandfeste Gegenstände, äusserer Schmuck, mit der Einrichtung zusammen entworfen. Das Gebäude ist nicht ganz neu. Das alte Haus, welches in den Bau einverleibt ist, ist durch eine starke Linie auf dem Plan skizziert. Die Galerie ist als Sammelplatz für die Kunsthandwerker der Stadt bestimmt, sowie zur Aufnahme der Sammlung der Kunstgegenstände der Besitzerin. Sie ist durch einen gedeckten Gang mit dem Haus verbunden. Der Gang selbst dient als Gewächshaus. Die Halle, das Speisezimmer und die Galerie erstrecken sich durch zwei Stockwerke, und ihre Decken sind in das Dach hineingewölbt. Die Terrakottafigur am Eingang ist das Werk des Bildhauers Richard W. Bock. Die inneren Wände sind aus sahnfarbigen, eng zusammengelegten Ziegeln. Das Holzwerk aus leicht gebeiztem roten Eichenholz. Die Decken aus Sandmörtel sind mit Holz gerippt und gestrichen. Um das Speisezimmer ist eine Dekoration von Sumak (das eigentliche Pflanzenmotiv für die Dekoration des Hauses), Herbstblumen, sind auf den Sandmörtel im Hintergrunde von George Niedecker ausgeführt. Die Einrichtung und Ausrüstungsgegenstände sind mit dem Bau zusammen geplant.

Tafel XXXI Deckblatt. Grundrisse des Dana Hauses.

Tafel XXXIa Aussenansicht vom Stadthaus für Frau Susan L. Dana, Springfield, Illinois.

Tafel XXXIb Exterieur der Dana Villa.

Tafel XXXII Villa D. D. Martin, Buffalo, N. Y. 1904.

Ein Blick auf den allgemeinen Plan der Villa Martin zeigt mehrere freistehende Gruppen viereckiger massiger Pfeiler. In dem durch diese Pfeiler gebildeten Raum sind die Radiatoren angebracht, und die Beleuchtungskörper befinden sich an den Pfeilern selbst. Bücherschränke, die sich herausziehen lassen, stehen unten zwischen den Pfeilern, die offenen Räume darüber werden als Schränke gebraucht, und von hier aus verbreitet sich die Wärme in die Zimmer. Die frische Luft kommt in diesen Raum durch Öffnungen zwischen den Pfeilern und den Bücherschränken. Auf diese Weise bilden die Heiz-, Ventilations-, Beleuchtungskörper usw. einen artistischen Teil der Architektur. Die Martin Villa ist feuersicher, die Mauern sind aus Ziegeln, die Fussböden aus „reinforced concrete“ (verstärktem

Beton, überkleidet mit keramischer Mosaik, die Dächer aus Ziegeln. Der glasartige Ziegelstein, der an den Aussenmauern verwandt ist, ist mit bronzierten Gliedern an den Wänden und Pfeilern des Innern verarbeitet. Der Ziegel auf diesen inneren Oberflächen ist in dekorativem Sinne als Mosaik gebraucht. Das Holzwerk ist durchweg aus gebeiztem Eichenholz. Ein Laubengang verbindet das Haus mit einem Gewächshaus, welches seinerseits durch einen gedeckten Weg mit dem Stalle verbunden ist.

Tafel XXXII. Deckblatt. Plan der Lage und Grundriss der Villa Martin.

Tafel XXXIII. Verwaltungsgebäude für The Larkin Company. Grundriss und Perspektive. 1904.

Das Larkin-Gebäude ist eines aus einer grossen Gruppe von Fabrikgebäuden in dem Fabrikdistrikt von Buffalo. Es wurde gebaut, um den gesamten Verwaltungsorganismus der Larkin-Company in hellen, gesunden, gut ventilierten Räumen unterzubringen. Der Rauch, der Lärm und der Schmutz, die für solche Lokalität charakteristisch sind, machten es unbedingt notwendig, dass alle äusseren Flächen so eingerichtet wurden, dass kein Schmutz an ihnen haften konnte, und dass der innere Bau unabhängig von der Umgebung ausgeführt wurde. Das Gebäude ist eine einfache Lösung gewisser notwendiger Bedingungen. Sein Äusseres ist eine einfache Klippe von Ziegeln, deren einziger ornamentaler Schmuck der Ausdruck des zentralen Seitenflügels ist, der durch die skulpturartig geformten Pfeiler an jedem Ende des Hauptblocks gebildet ist. Die Maschinerie der verschiedenen Apparatsysteme, die Röhrenschächte, die dazu gehören, die Heizung und Ventilationsluftmündungen und die Treppen, die auch als Rettungsleitern dienen, sind im Plan in vier gleiche Teile geteilt und ausserhalb des Hauptgebäudes an den vier äusseren Ecken angebracht, so dass der ganze Kubikraum für Arbeitszwecke freiliegt. Diese Treppenräume sind von oben erleuchtet. Das Innere des Hauptgebäudes bildet demgemäss einen einzigen grossen Raum, in dem die Hauptflure Galerien bilden, die sich nach einem grossen Zentralhof öffnen, der ebenfalls von oben erleuchtet wird. Alle Fenster der verschiedenen Stockwerke oder „Galerien" befinden sich sieben Fuss über dem Fussboden, so dass der Raum unten für Stahlkammern benutzt werden kann. Überall sind Fenster, und das Gebäude ist tatsächlich gegen Schmutz, Geruch und Lärm versiegelt. Die frische Luft wird ihm in grosser Entfernung vom Erdboden durch Luftröhren, welche weit über die Dächer hinausragen, zugeführt. Das Innere ist durchweg aus glasartigen cremefarbigen Ziegelsteinen, Leisten, Tür- und Fensterrahmen, Treppengeländer, Treppen und Flure aus „magnesite" von derselben Farbe. Alles dies wird in dem Gebäude selbst angefertigt, und zwar mittels einfacher hölzerner Formen, in den meisten Fällen an dem Platz selbst, für den sie bestimmt sind. So wurden die dekorativen Formen notwendigerweise einfach, besonders deshalb, weil dieses Material beim Formen heiss wird und sich bei diesem Vorgang etwas ausdehnt. Alle Einrichtungsgegenstände sind aus Stahl und gleichzeitig mit dem Bau geplant worden. Die Vestibüle von beiden Strassen und das Hauptvestibül, sowie die Toiletten und Ruhezimmer für die Angestellten befinden sich alle in einem Nebengebäude, welches das Licht von dem Hauptgebäude so wenig wie möglich entzieht. Im fünften Stock ist das Restaurant für die Angestellten und in den Zwischenstockwerken über Küche und Bäckerei an jedem Ende des Stockes sind Gewächshäuser, die nach dem Hauptdach führen. Dies alles zusammen bildet die Erholungsstätte für die Angestellten. Die Kosten des Baues, welcher vollständig feuersicher ist, betragen inklusive der modernen Heizung, der Ventilation und allem sonstigen Zubehör, doch exklusive sämtlicher Metalleinrichtungsgegenstände nur wenig mehr als der Durchschnitt erstklassiger Fabrikgebäude, 18 Cents per Kubikfuss. Deshalb kann das Werk ebenso Anspruch darauf erheben als ein Kunstwerk angesehen zu werden, wie ein Ozeandampfer, eine Lokomotive oder ein Kriegsschiff.





Tafel XXXIII. Deckblatt. Verwaltungsgebäude für The Larkin Company, Grundriss und Perspekt[illegible]

Tafel XXXIIIa. Verwaltungsgebäude für The Larkin Company, Grundriss und Perspektive.

Tafel XXXIV. Landhaus für Herrn Thaxter Shaw, Montreal.

Ein Plan für ein Haus aus behauenem Granit an der Bergseite in Montreal. [illegible] Seiten führen Wege nach einer Vorderterrasse mit bedecktem Pavillon. Eingang [illegible] von dieser Terrasse [illegible] zu [illegible] Wohnzimmern im Hauptstock, welcher mit der hinteren und Seitengarten in gleicher Höhe liegt. Schlafräume darüber. [illegible] Vordergarten unter den Terrassen.

Tafel XXXIV. Deckblatt. Landhaus für Herrn Thaxter Shaw, Montreal.

Tafel XXXV. Wohnhaus im Vorort für Herrn Tomek in Riverside, Illinois. 1907.

Ein charakteristisches „Prairie house", ähnlich im Plan den Thomas-, Heurtley- und Cooney-Häusern. Dieser Plan wurde später weiter ausgearbeitet und als Plan für das Robie-Haus verwendet.

Tafel XXXVa. Verwaltungsgebäude für The Larkin Company. 1907.

Ausstellungsgebäude, enthaltend einen Ausstellungsraum und ein Vortragszimmer für die Larkin Company in Jamestown-Exposition, aus Holz und (Mörtel) Sandstein.

Tafel XXXVI. Brownes Buchhandlung, Chicago. 1907.

Ein langer, schmaler Raum in einem Gebäude der Unterstadt in einen Bücherladen verwandelt. Die Wände und Decken wurden neu gemacht und kleine Seitenzimmer mit [illegible] [illegible] Tischen für die Bequemlichkeit der Kunden eingerichtet.

Decke und Wände sind aus gestrichenem farbigen Mörtel, das Holzwerk aus grauem [illegible] die Fussboden aus [illegible] farbigem Magnesit, mit Messingstreifen ausgelegt. Die Beleuchtungsgegenstände aus [illegible] farbigem Glas und Messing. Die Decke steigt leicht von den Seiten nach der Mitte zu. Der kleine Raum unter der Galerie am Ende ist [illegible]

Tafel XXXVII. Städtisches Wohnhaus für Herrn F. C. Robie, Chicago. 1909.

Eine Stadtvilla mit südlicher Front, aus schmalen, braunen Ziegelsteinen mit [illegible]. Die Dächer sind mit Ziegeln gedeckt. Hauptgesimse aus Kupfer. Ein einziger Zimmertypus, ähnlich den Tomek-, Cooney- und Thomas-Häusern, ganz nach Süden gelegen, mit Balkon und eingefriedigtem Garten. Die Schlafräume im Belvedere. Garage mit dem Hause verbunden, [illegible] dieser die Dienerzimmer. Kein Kellergeschoss, ausser für den Heizofen und die Kohlen. [illegible] entwickelte Ausarbeitung der organischen Beziehung zwischen Äusserem und Innerem, gerade langgestreckte Linien und niedere Verhältnisse mit dem charakteristischen Merkmal, dass Licht und Sonne überall Eingang finden.

Tafel XXXVII. Deckblatt. Städtisches Wohnhaus für Herrn F. C. R[illegible] Chicago.

Tafel XXXVIII. Horse Shoe Inn (Sommerhotel), Estes Park, Colorado.

Ein Sommerhotel oder Gasthof auf einem mit Fichten bewachsenen Abhang des Coloradogebirges. Gebaut aus rotem Holz, [illegible] Mauern mit breiten, horizontalen Brettern und gestrichenen Leisten. [illegible] [illegible] roten Dächern [illegible] Felsenbergstrom fliesst unter einem [illegible]

Tafel XXXVIII. Deckblatt. Horse Shoe Inn (Sommerhotel), Estes Park, Colorado.

Tafel XXXIX. Wohnort im Vorort für Herrn Clark, Peoria, Illinois. Perspektive und Grundriss.

Ein Plan, im Jahre 1900 entworfen. Das Esszimmer liegt tiefer als das Wohnzimmer und eine [illegible] Veranda darüber, so dass beide direkt von dieser aus durch wenige Stufen erreicht werden.

k[illegible]en. Von hier aus [illegible] Blick über die Stadt und den Fluss. Die Veranda steht so [illegible] der Küche in Verbindung, dass sie im Sommer als Esszimmer benutzt werden kann. Sie steht in Verbindung mit dem Schlafzimmerstockwerk und kann als Schlafhalle benutzt werden.

Tafel XL. Arbeiterhäuser für Herrn E. E. Waller, Chicago. Landhaus für Fräulein Waller im Vorort Glencoe, Illinois.

Billige Arbeiterhäuser, 2 Stockwerke und Kellergeschoss.
Ein niedriger Preis. Vorstadthäuschen.

Tafel XLI. Vorstudie für die Gedächtniskapelle Pettit, Belvedere, Illinois.

Eine kleine, nicht teure Begräbniskapelle in Belvedere, Illinois.
Ein einfacher, nicht unbehaglicher Raum für Totengottesdienst [illegible] geschützter Raum für Leute, welche auf Trauergeleit [illegible] warten.
Die G[illegible] und die einfache kleine Fontäne sollen das Gebäude als ein Memorial für Herrn Pettit charakterisieren.

Tafel XLII. River Forest Tennis Club, Grundriss und Perspektive. 1906.

Ein einfaches Holzhaus auf Pfeilern, für den River Forest Tennis Club erbaut. So gelegen und geplant, dass es einen Blick auf die Tennisplätze und einen guten Tanzplatz gewährt [illegible] Kamin[illegible].
Die Wände sind aus breiten horizontal laufenden Brettern [illegible] mit [illegible] bedeckt.

Tafel XLIII. Landhaus für Herrn W. A. Glasner im Vorort Glencoe. 1906.

Ein einfaches Holzhaus (Bungalow-Type) am Rande einer Schlucht in Glencoe, Illinois.
Bestimmt, ohne Dienerschaft bewohnt zu werden, obgleich unten Raum für sie vorgesehen ist. Das Wohnzimmer wird im Winter als Esszimmer benutzt. Im Sommer wird die [illegible] Veranda benutzt.

Tafel XLIIIa. Sommerhaus in Fresno, Californien. Landhaus im Vorort Highland Park, Illinois.

1. Ein Haus aus Fachwerk in Fresno, California, für Herrn Stewart.
2. Skizze für ein einstöckiges, winkliges Wohnhaus am See [illegible] Highland Park, für Herrn Adams. Sandstein und Holz.

Tafel XLIV. Vorstadthaus für Herrn George Millard, Highland Park, Illinois. 1906.

Ein einfaches Holzhaus im Walde in Highland Park.

Tafel XLV. Landhaus für Frau Gale im Vorort Oak Park, Illinois. 1909.

[illegible] billiges ausgeputztes Landhaus mit einem flachen Dach aus [illegible].

Tafel XLVI. Übersichtsplan der „Como Orchard“ Sommer-Colonie. 1909.

Tafel XLVI. Deckblatt. Übersichtsplan der „Como Orchard“ Sommer-Colonie.

Tafel XLVII. K[illegible]haus der „Como Orchard“ Sommer-Colonie.

Tafel XLVIIa. Typische Einzelhäuser der „Como Orchard“ Sommer-Colonie.

[illegible] Plan für eine Kolonie in der Bitter Root Valley Mountains [illegible] mit einer Anzahl von Universitäts-Professoren, deren Obstgärten zusammenstossen und die im Sommer gerne aus ihren [illegible] möchten. Wohnhäuser zu bieten.
Eine Anordnung von einfachen Holzhäuschen mit einem Zentralklubhaus, wo [illegible] ihre Mahlzeiten einnehmen und wo auch Passanten ein Unterkommen finden.

Tafel XLVIII. Drei typische Landhäuser für Herrn E. E. W[illegible]er, River Forest, Illinois.



Tafel XLIX. Bank und Bureaugebäude für City National Bank, Mason City, Iowa. 1909.

Tafel XLIX. Deckblatt. Seitenansicht der Bank und Hotel in Mason City, Iowa.

Eine Bank und ein Bureaugebäude verbunden.

Der Bankraum von oben durch Fenster beleuchtet, die so mit den Bureaufenstern verbunden sind, dass sie einen prächtigen Fries über der schmucklosen Mauer bilden, die den Bankraum einschliesst. Das Gebäude steht entfernt von anderen Häusern, um von allen Seiten Licht und Luft zu erhalten. Das Hotel ist ein freistehender Bau, in den die Anwaltbureaus des Eigentümers, die einen Separateingang haben, einverleibt sind.

Tafel L. Sommerlandhaus für Frau Elizabeth Stone, Glencoe, Illinois.

Plan für ein Sommerhaus im Walde. Schlafräume, Wohnzimmer mit Balkon und Esszimmer, das wie eine Halle geöffnet werden kann, jeder Teil ist durch kleine, offene, mit Blumen geschmückte Höfe getrennt.

Tafel LI. Grundriss und Perspektive eines Landhauses für Fräulein Isabel Roberts in River Forest, Illinois. 1909.

Das Isabel Roberts Haus wurde nach dem Plane des Guthrie Hauses gebaut, nachdem dieser so verändert, dass er für einen schmalen Bauplatz geeignet war, in den charakteristischen Zügen dem alten Plane sehr ähnlich.

Studie für ein Sommerheim für Herrn E. E. Waller. Charlevoix, Michigan.

Tafel LII. Wohnhaus im Vorort für Herrn Walter Gerts, Glencoe, Illinois.

Ein einfaches, mit spitzem Dach versehenes, von einem Garten umgebenes Wohnhaus. Das Ganze von einer Mauer eingeschlossen.

Das Musikzimmer, der Hauptraum des Hauses, im oberen Stock. Zwei Dächer. Das obere Dach ragt über die Läden, das untere über die Seiten des Hauses. Der Raum zwischen diesen Dächern, der einen Luftschacht bildet, lässt der Luft freien Eingang. Kein Keller. Der Plan ist nur für das untere Gartenparterre gegeben.

Tafel LIII. Perspektivische Ansicht. Ländlicher Wohnsitz zu Springfield, Ohio, für Herrn Burton J. Westcott.

Verputzte Mauern. Ziegeldach, Zementgrundmauern. Haus des Typus mit dem grossen Wohnzimmer, das durch Wandschirme, die auch als Bücherschränke und Sitze neben dem Kamin dienen können, in einzelne Privaträume geteilt werden kann.

An der Vorderseite eine Fliesenterrasse mit einer besonderen Bedachung im Sommer und einem Lusteich mit grossen Betonvasen an jeder Seite.

Tafel LIII. Deckblatt. Grundrisse des Wescott Hauses.

Tafel LIV. Wohnhaus aus Beton mit Vier-, Fünf- und Sechs-Zimmer-Wohnungen für Herrn Warren Mc Arthur, Chicago, Illinois.

Betonmiethaus in Kenwood. Wohnungen von drei, vier und fünf Zimmern für einfache Haushaltungen.

Der Zentralhof ist nach Süden offen.

Ruderbootshaus „University of Wisconsin Boat Club“.

Ein Schuppen für leichte Ruderboote im Erdgeschoss, mit schwimmenden Landungsbrücken auf beiden Seiten. Das obere Stockwerk wird als Klubraum benutzt und hat Schränke und Bad.

Tafel LVIa. Wohnhaus für Herrn Avery Coonley in Riverside, Illinois. 1908

Innenperspektive der Halle und des Wohnzimmers und Anordnungsplan der Möbel

Tafel LVII. Landhaus für Avery Coonley, Riverside, Illinois

Ein einstöckiges Haus, für die Prärie bestimmt, aber mit dem Kellergeschoss ganz über dem Erdboden, ähnlich den Thomas-, Hartley- und Tomek-Häusern. Alle Räume, mit Ausnahme der Eingangshalle und dem Spielzimmer, sind in einem Stock. Die nach ihrer Bestimmung zusammengehörigen Zimmer sind gruppenweise einzeln behandelt, mit Luft und Licht von drei Seiten und als harmonisches Ganzes gruppiert. Das Wohnzimmer, die Achse der ganzen Wohnung, bildet mit dem Vestibül, den Terrassen, dem Spielzimmer, die in einer Ebene mit dem Garten liegen, den Hauptteil des Hauses. Das Esszimmer bildet einen anderen Teil. Die Küche und die Dienerräume liegen in einem getrennten Flügel. Die Familienschlafräume bilden wieder einen anderen Teil und die Fremdenzimmer liegen in einem damit verbundenen Flügel. Der Stall und das Gärtnerhaus liegen nahe beieinander und sind durch einen bedeckten Gang, welcher in der Veranda des Gärtners endet, verbunden. Ein Laubengang durchkreuzt den Garten in seinem hinteren Teile und endet am Dienereingang. Die Ställe, Höfe und Garten sind von Sandsteinmauern eingeschlossen.

Tafel LVI. Deckblatt. Landhaus für Avery Coonley, Riverside, Illinois. Übersichtsplan

Tafel LVIII. Deckblatt. Sommerwohnsitz für Herrn Harold Mc Cormick, Lake Forest, Illinois. Grundriss

Fenster, Fensterkreuze, Mauern, sämtliche Leisten in Beton ausgeführt. Überhängende Ziegeldächer. Das Haus sollte an einem hohen Ufer des Michigansees auf einem vorspringenden Punkt zwischen zwei Schluchten liegen.

Eingangshof führt auf den Wald, die Terrassen gehen auf den See. Bedeckte Veranden auf jeder Seite. Die Familienschlafzimmer in einem freistehenden Flügel mit umzäuntem Garten für die Kinder. Spielhaus in einem Gartenwinkel. Springbrunnen, dessen Wasser seinen Abfluss nach dem kleinen Bergwasser hat, das unter dem Schlafzimmer-Flügel fliesst. Fremdenzimmer über dem Hauptzimmer. Die Dienerzimmer im Küchenflügel werden durch einen besonderen Gang mit den Schlafzimmern verbunden.

Tafel LIX. Sommerwohnsitz für Herrn Harold Mc Cormick, Lake Forest, Illinois

Tafel LX. Vogelperspektive des Vergnügungsetablissements in Wolf Lake, Indiana

Bestimmt, mittels Ausbaggerns einer Strecke Moorland, das an einen seichten See in der Nähe Chicagos grenzt, als Vergnügungspark zu dienen.

Die verschiedenen Unterhaltungsgegenstände, die gewöhnlich zu solchem Projekt gehören, befinden sich nur auf einem höheren Boden und sind durch gleichmässige Lauben, welche an einer geräumigen inneren Allee gelagert sind, verdeckt.

In der Mitte dieser Allee liegt das Orchester, um welches ein kreisrunder Weg führt und Felder für Wettrennen und Festlichkeiten. Eine gedeckte Laube zieht sich mit Sitzen für Zuschauer um die Seite herum. Hinter dieser verbindet ein Wasserhof die innere Lagune mit dem See so, dass die Boote von den Chutes ihren Weg zum See finden können. Brücken, auf welchen Verkaufsläden stehen, führen über diesen Wasserhof und verbinden das Mittelfeld mit der Allee.

Auf jeder Seite des Mittelfeldes sind Konzert- und Tanzsäle, Türme, Lauben, Bootshäuser, die mit den angrenzenden Gärten durch Brücken und Wege, die durch architektonische Wände und Wasserhöfe gehen, verbunden sind. Ballons, welche Lichter tragen und fliegende Fahnen, die an langen Stangen befestigt sind, dienen als Dekoration.





Tafel LX Deckblatt Übersichtsplan und Studie zum Vergnügungsetablissement in Wolf Lake, Indiana

Tafel LXI Vorstadt-Wohnhaus für William Norman Guthrie, Sewanee, Tenessee

Zusammenstellung des Erdgeschosses und Zwischenstockes für ein Haus in den Bergen. Die Schlafzimmer liegen zehn Stufen über dem Hauptstockwerk, welches sich unmittelbar über dem [illegible] befindet. Unter den Schlafzimmern ist der Keller. Die Dienerzimmer über der Küche. Dieser Plan wurde für das Haus des Herrn [illegible] in Wilmette benutzt und, nachdem er verändert, um ihn für einen schmalen Bauplatz passend zu machen, für Isabel Roberts, Herrn Davidson und Herrn [illegible] gebaut.

Tafel LXI Deckblatt Lageplan und Grundriss des Hauptgeschosses

Tafel LXII Atelier in Concrete für Richard Bock, Bildhauer, Oak Park, Illinois

Bestimmt für das Heim und die Werkstatt des Bildhauers. Für einen 50 Fuss breiten und 175 Fuss tiefen Bauplatz berechnet. Ein Teich befindet sich in dem vorderen Teil des Bauplatzes.

Tafel LXII Deckblatt Grundriss des Ateliers

Tafel LXIII Deckblatt Aufriss und Querschnitt vom Unity Temple, Oak Park, Illinois

Tafel LXIII House und Temple für die Unity Church, Oak Park, Illinois 1906

Ein Beton-Monolith in hölzernen Formen ausgeführt. Nach dem Entfernen der Formen wurden die äusseren Oberflächen rein gewaschen, um das kleine Kiesaggregat zu zeigen. Das vollendete Resultat ist in Textur und Wirkung einem rohen Granit nicht unähnlich. Die Säulen mit ihrer Dekoration wurden in derselben Weise gearbeitet und behandelt. Der Eingang der beiden Gebäuden gemeinsam ist, verbindet diese im Zentrum. Beide sind von oben erleuchtet. Die Dächer bestehen aus einfachen verstärkten, wasserdichten Betonplatten. Das Auditorium ist eine getreue Wiedergabe der alten Tempelform, da diese besser den Erfordernissen der Kirchenbesucher unserer Zeit gerecht wird als das Schiff und der Kreuzgang des Domtypus. Der Platz des Redners ist weit vorne im Auditorium, die Zuhörer sind um ihn versammelt, so dass es dadurch mehr einem freundlichen Zusammenkommen gleicht als in den Kathedralen, wo sie in langen Reihen, die bis nach hinten gehen, sassen, und wo es notwendig, dass der Prediger der Mittelpunkt war, nach dem sich aller Augen richteten. Die Besucher brauchen nicht durch das Auditorium hereinzukommen, sondern durch niedrig liegende Gänge, die von jeder Seite aus hineinführen. Nach dem Gottesdienst schreitet die Versammlung direkt auf die Kanzel zu und verlässt nach zwei Seiten hin das Auditorium. Unity-Haus ist für verschiedene gesellschaftliche Zwecke der Kirche und für die Sonntagsschule bestimmt.

Tafel LXIV Front vom Unity Temple

Tafel LXIV Deckblatt Lageplan und Grundriss von der Unity Church

CHARLES E. ROBERTS, FRANCIS W. LITTLE UND DARWIN D. MARTIN — DREI IN DER GESCHAFTSWELT AMERIKAS BEKANNTE MANNER — WAREN ES, WELCHE ZUTRAUEN IN MEINE IDEEN GESETZT UND MEIN SCHAFFEN BEGUNSTIGT HABEN ZU EINER ZEIT, DA DER UNVERMEIDLICHE AUSSERE WIDERSTAND UND DIE MANCHERLEI INNEREN FEHLER MEIN WERK BEINAHE SCHEITERN LIESSEN. OHNE IHRE HILFE, OHNE DAS VERTRAUEN, DAS SIE ZU MEINER ARBEIT GEHABT, WURDE DIESE NIE IHRE HEUTIGE ENTWICKLUNG ERREICHT HABEN.

FRANK LLOYD WRIGHT.

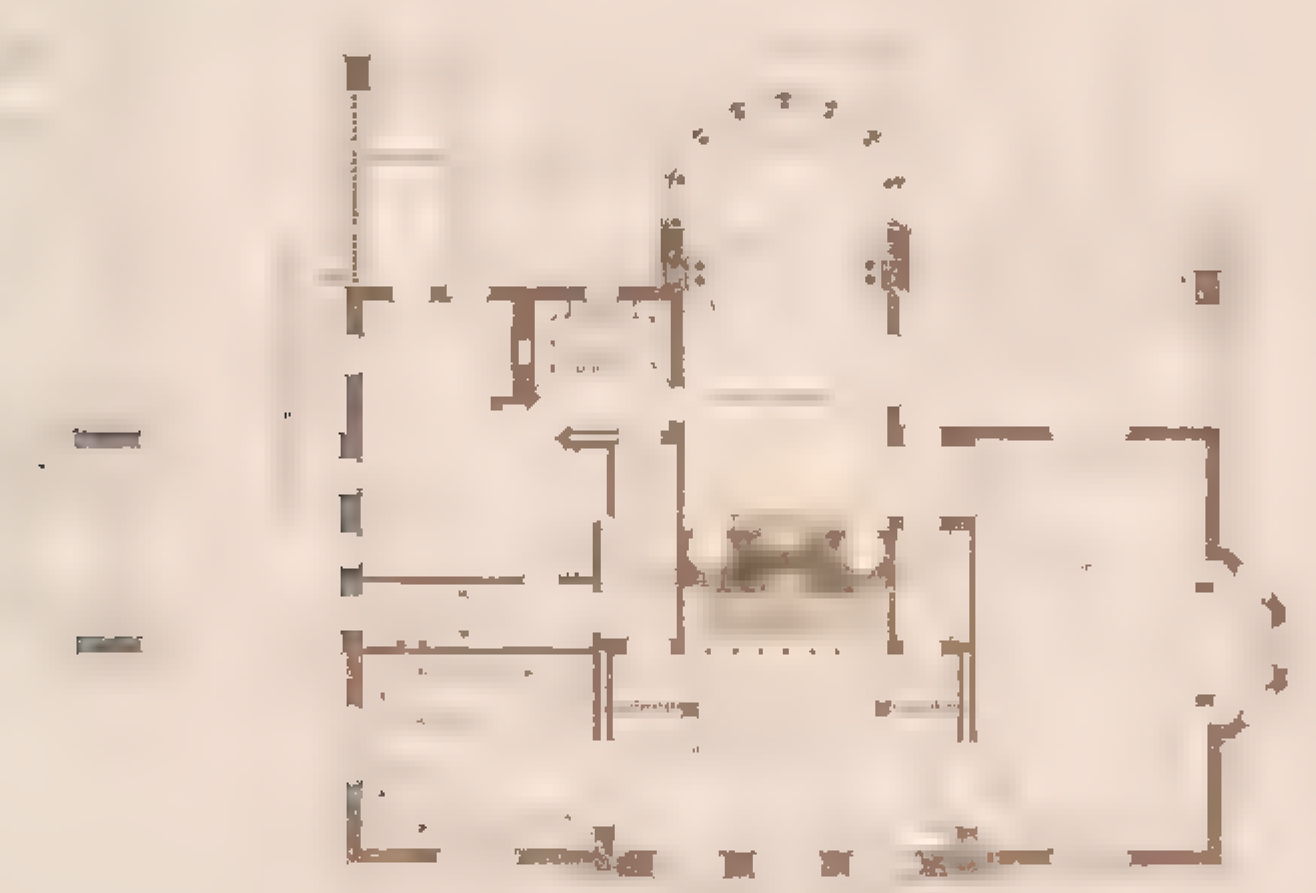
















LAGEPLAN UND GRUNDRISS



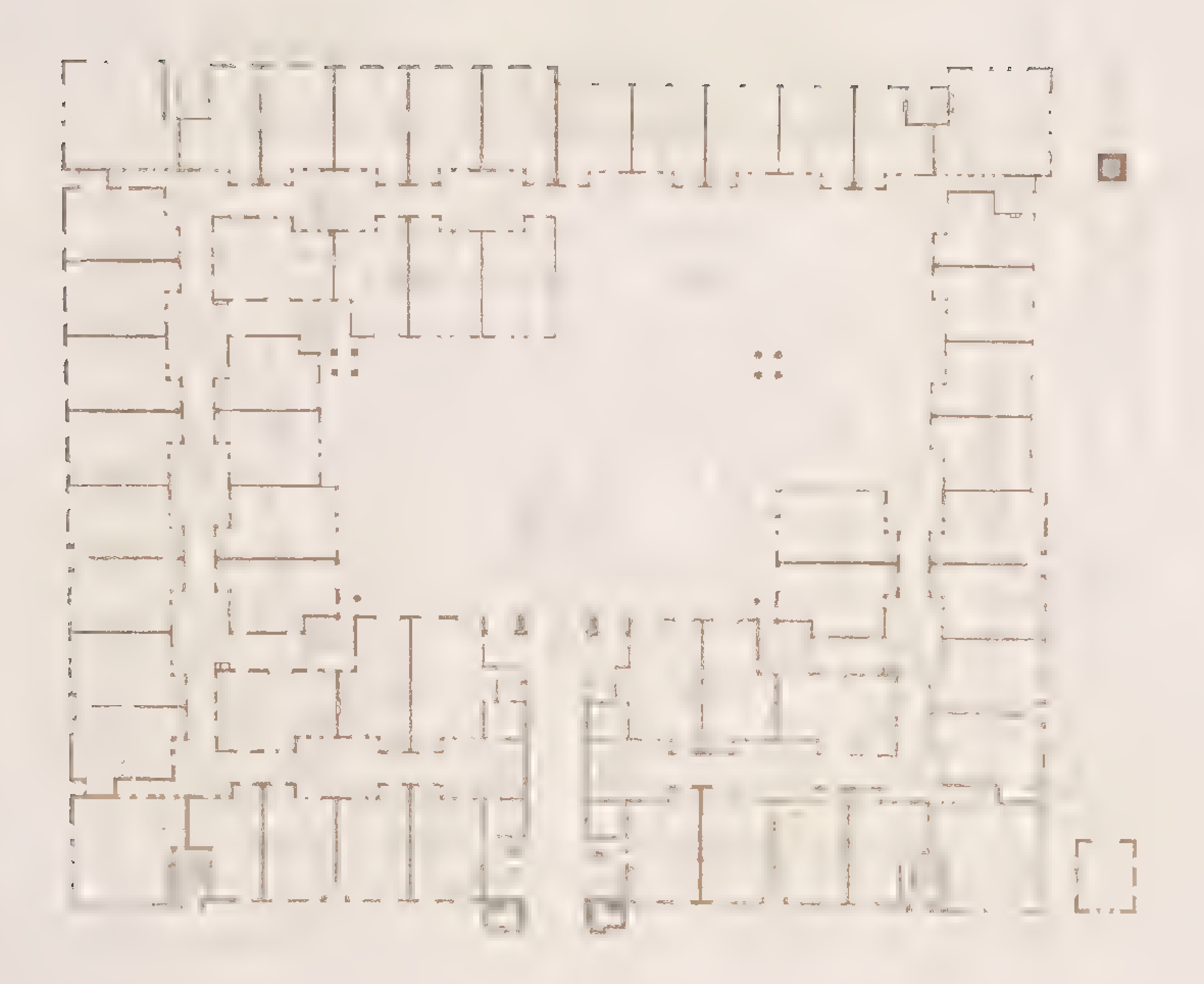


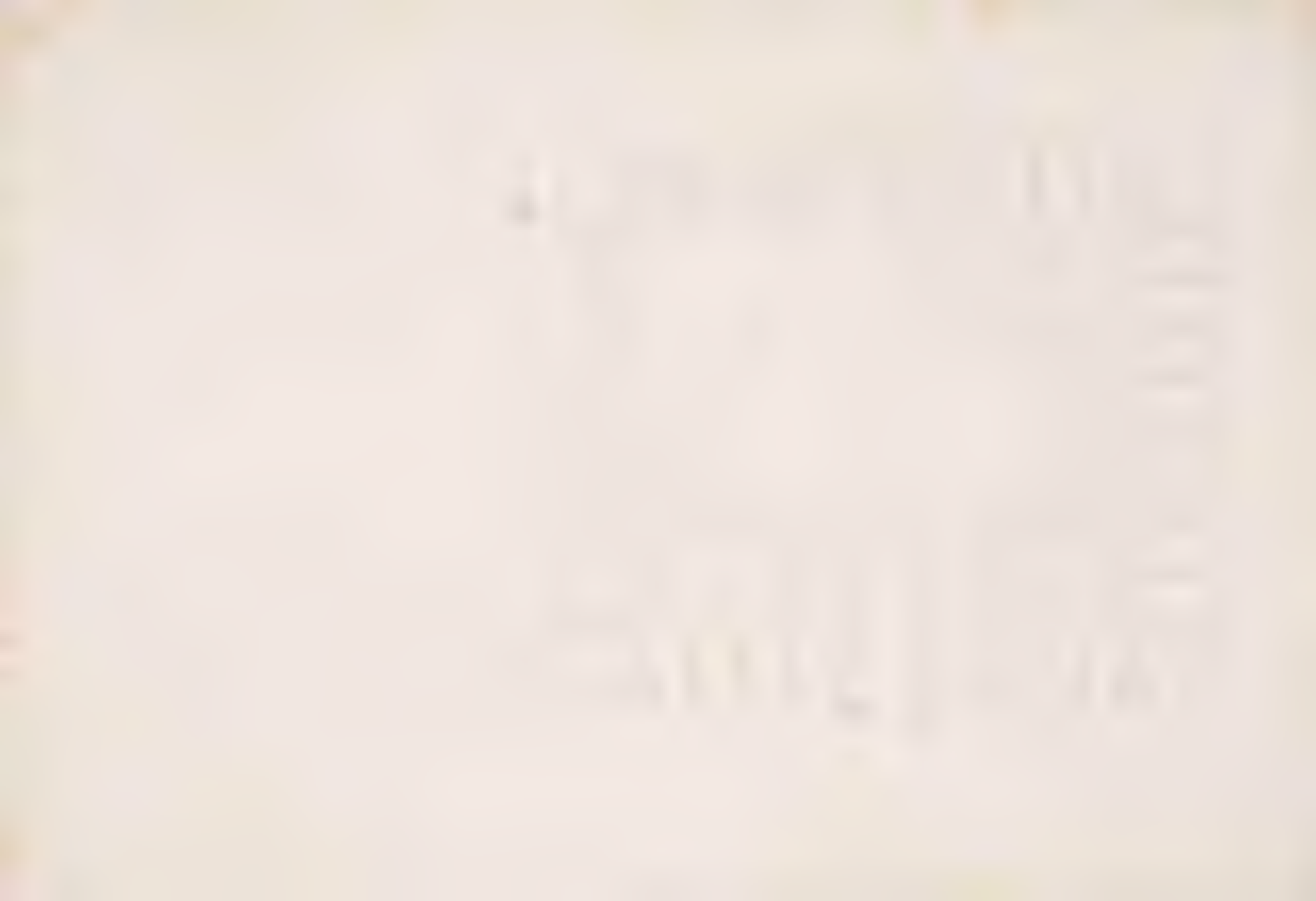
















[illegible] CAMERON VICTOR [illegible] SAULT STE. [illegible] MICH[illegible]













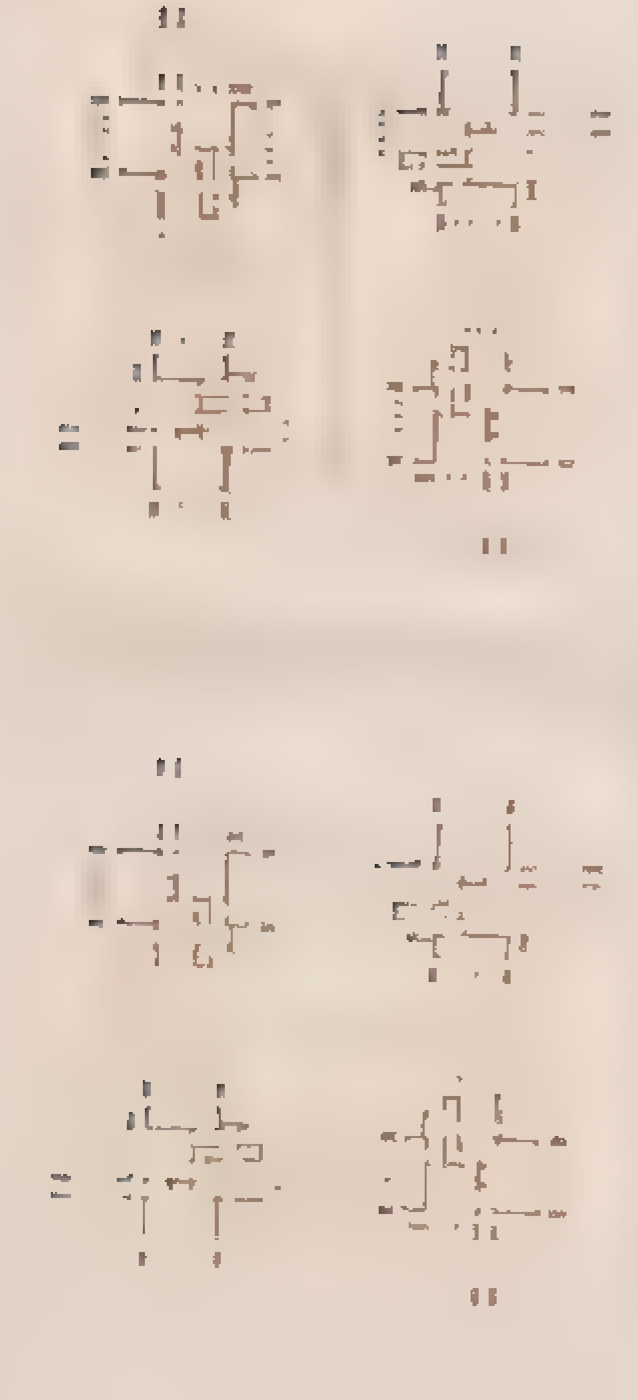


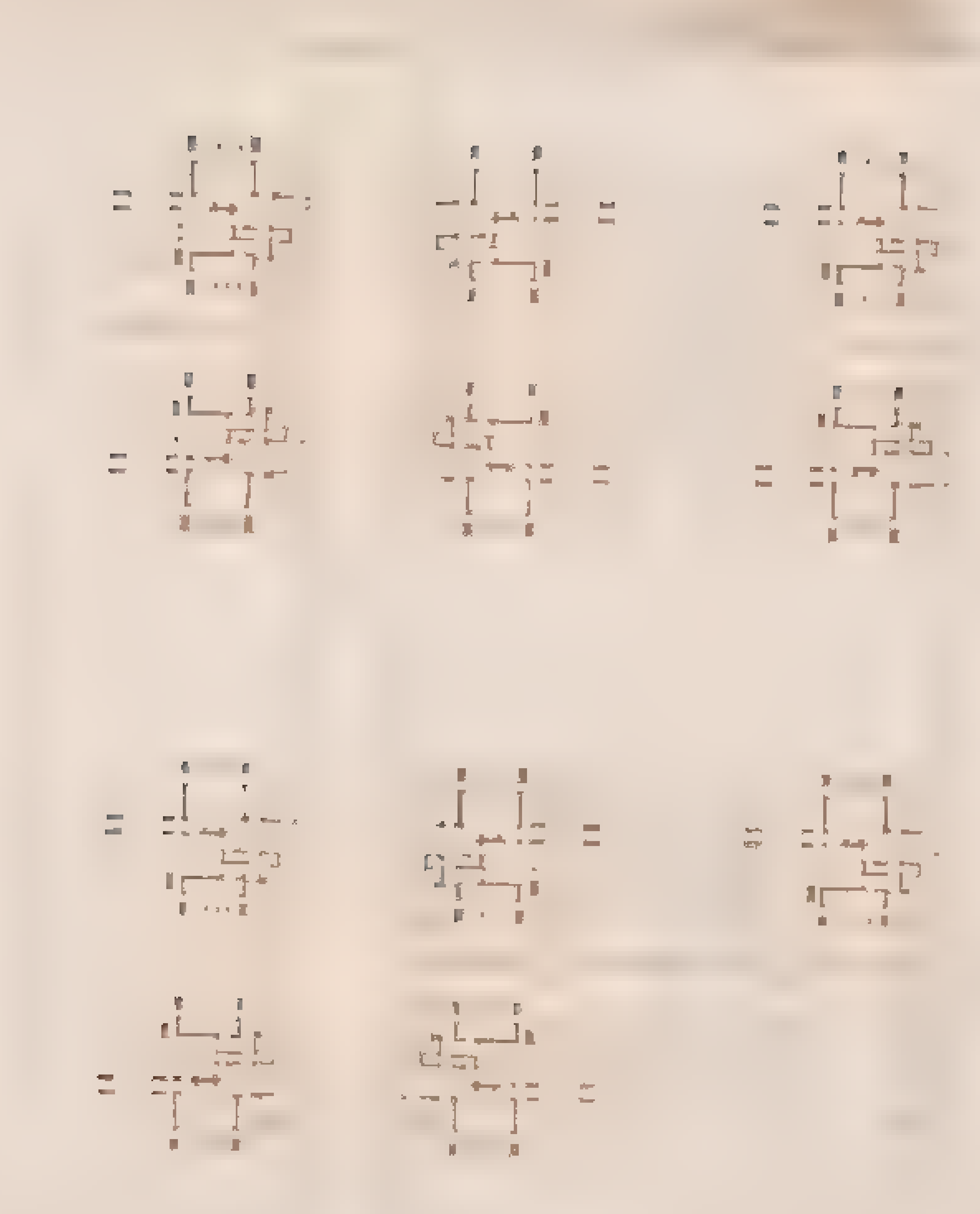






[illegible]

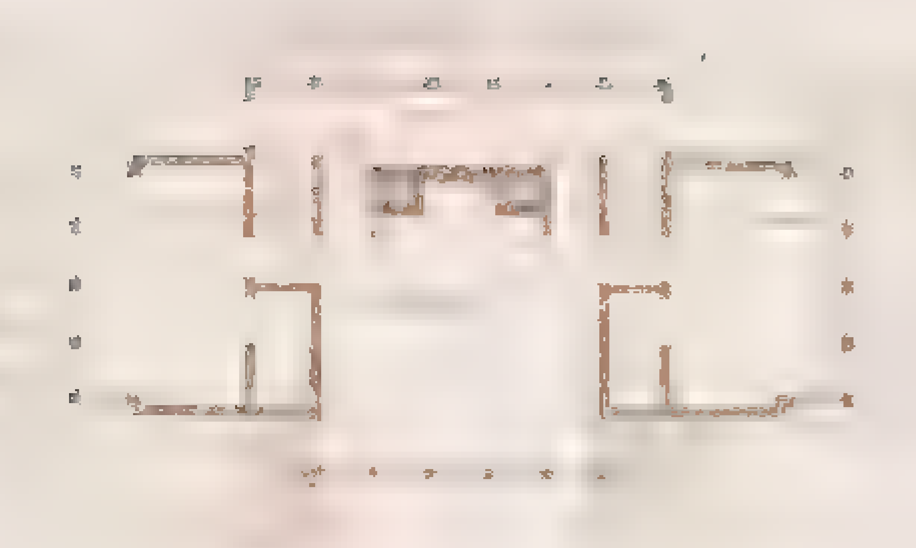




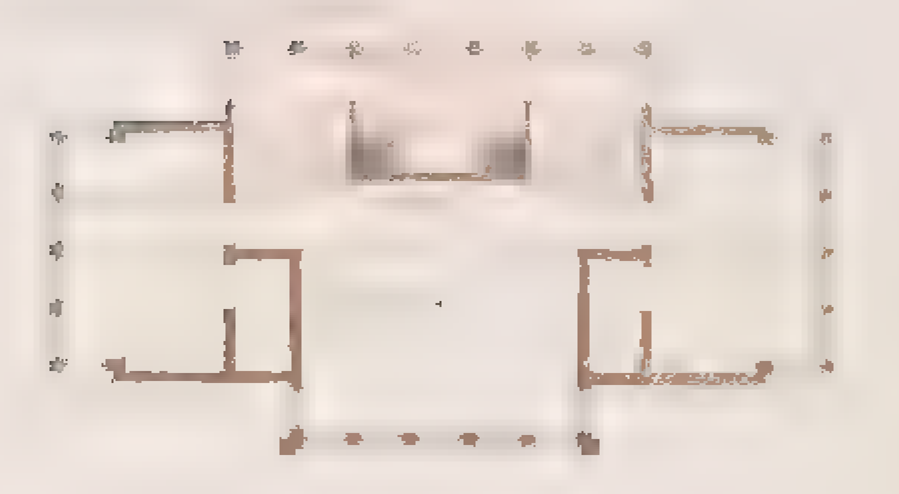
















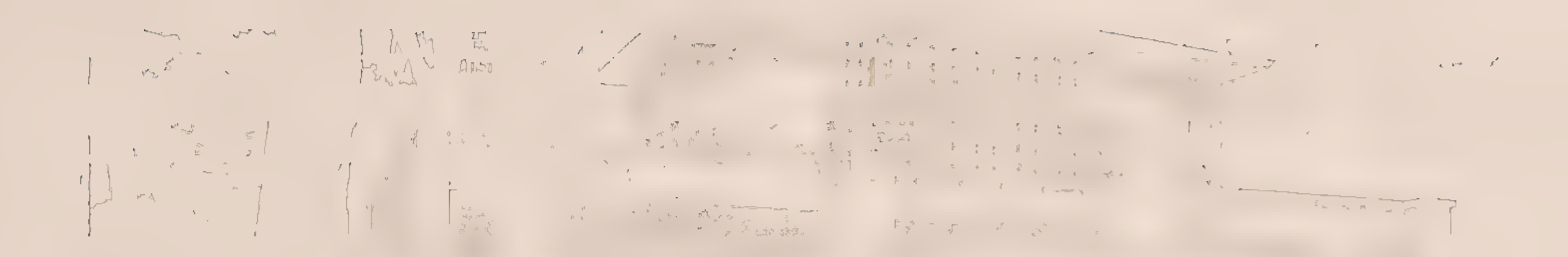












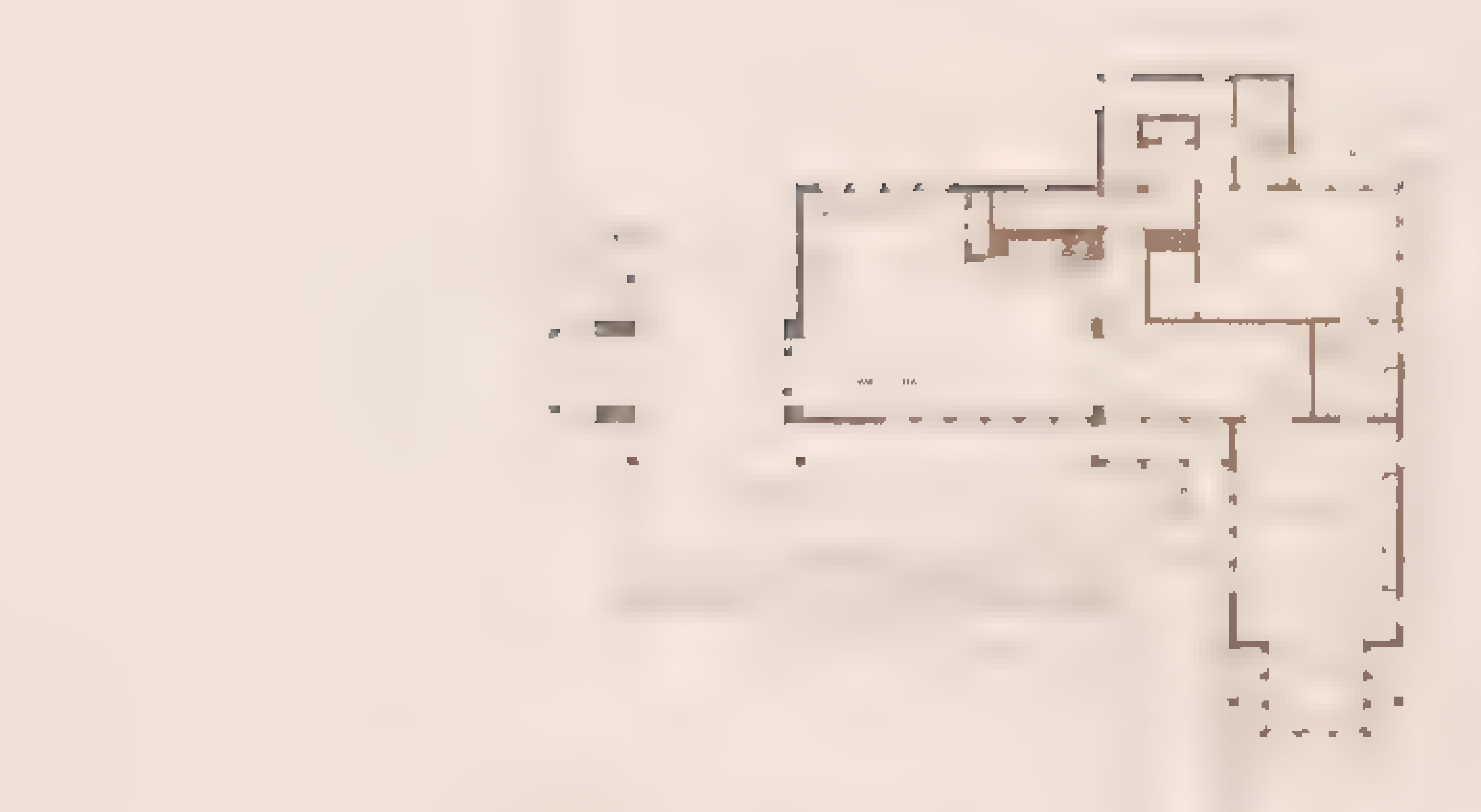


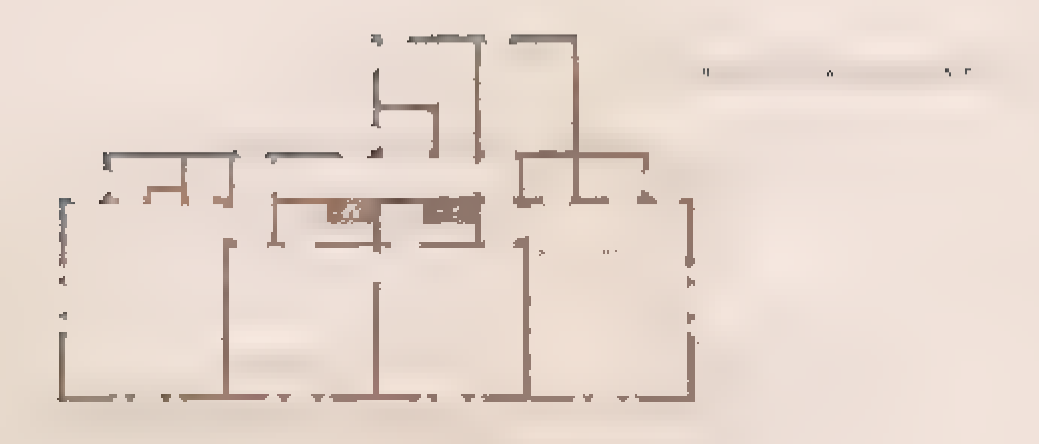












GRUNDRISS DER SCHLAFZIMMER



LAGEPLAN UND GRUNDRISS DES

GRUNDRISS DES SCH





LAGEPLAN UND GRUNDRISSE

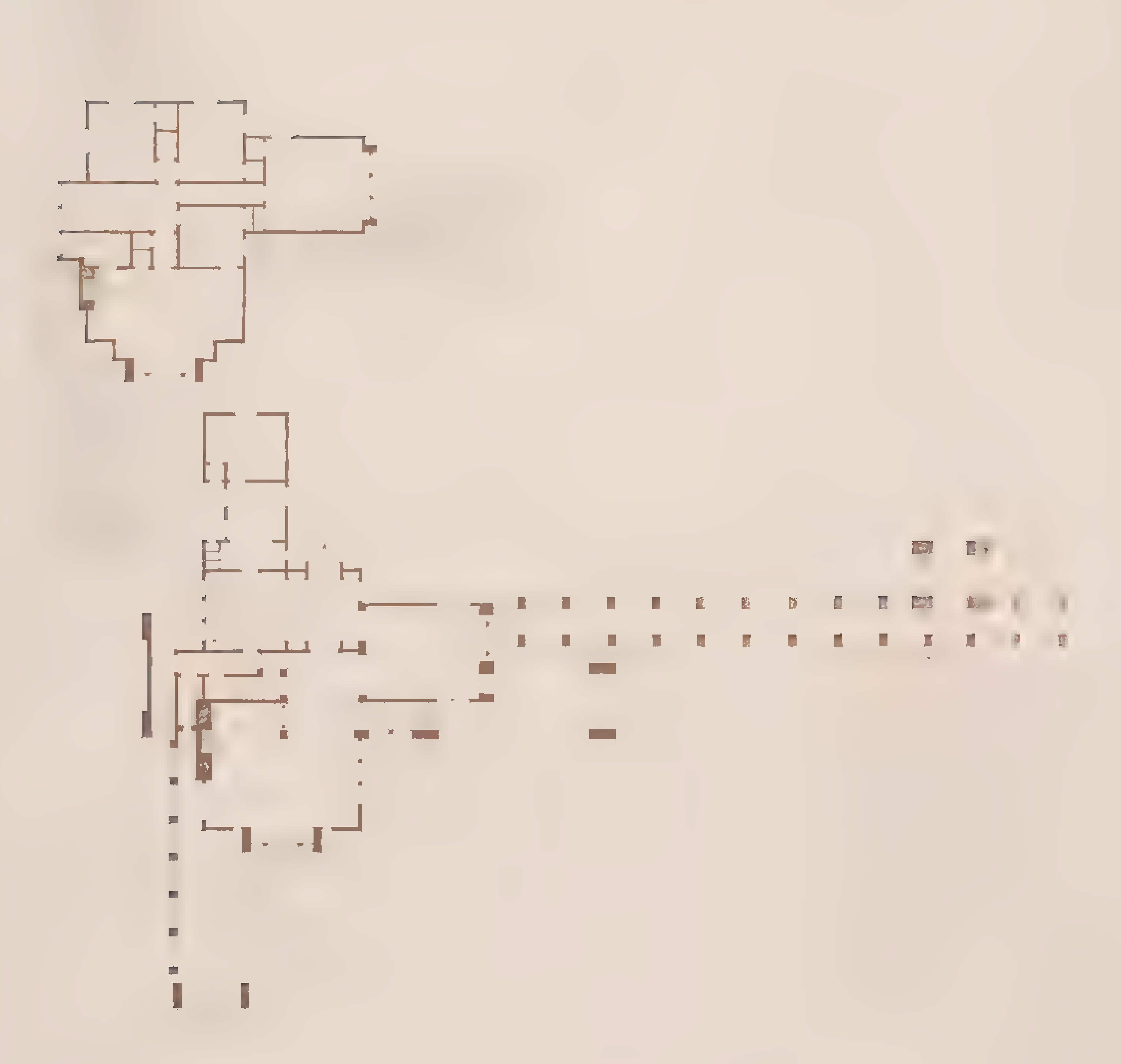


LAGEPLAN U. GRUNDRISS DES ERDGESCHOSSES





LAGEPLAN UND GRUNDRISS DES ERDGESCHOSSES







1 LAGEPLAN UND GRUNDRISS DES HAUPTGESCHOSSES

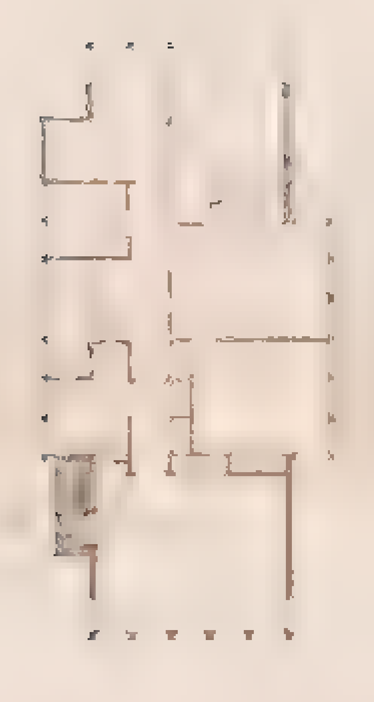






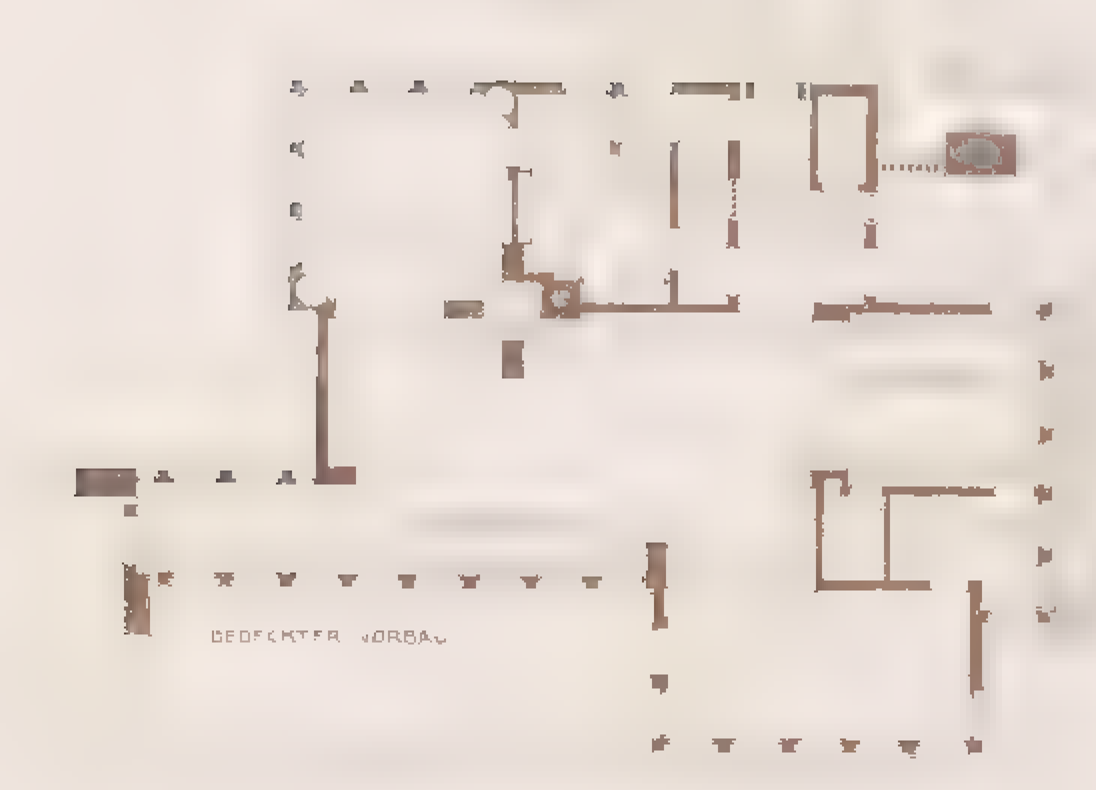






ES HAUPTGESCHOSSES





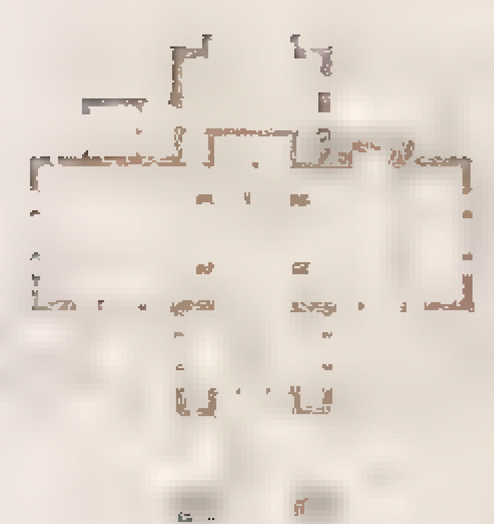








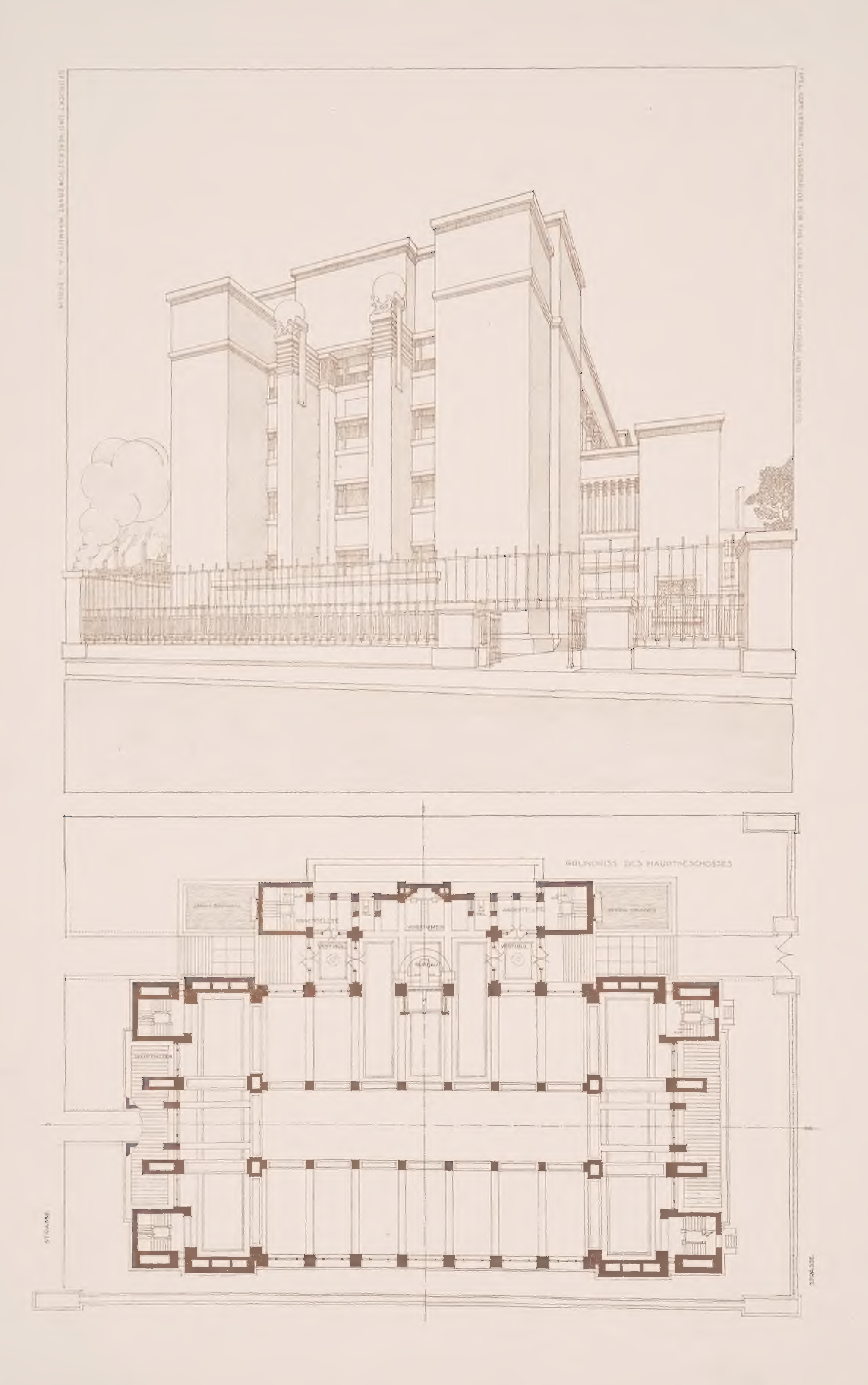

LAGEPLAN UND GRUNDRISS DES HAUPTGESCHOSSES











GEDRUCKT UND VERLEGT VON ERNST WASMUTH A. G. BERLIN





